

BOLLETTINO DI STUDI LATINI

Periodico semestrale d'informazione bibliografica

fondato da Fabio Cupaiuolo

Comitato direttivo: G. ARICÒ, M. ARMISEN-MARCHETTI, G. CUPAIUOLO,
P. ESPOSITO, P. FEDELI, G. POLARA, K. SMOLAK, R. TABACCO, V. VIPARELLI*Redazione:* A. BORGO, S. CONDORELLI, F. FICCA, M. ONORATO*Direttore responsabile:* G. CUPAIUOLO; *Condirettore:* V. VIPARELLI**Anno XLIX - fascicolo I - Gennaio-Giugno 2019**

INDICE

Articoli:

Renato RAFFAELLI, <i>Vecchi e nuovi appunti sull'Atellana</i>	1
Chrysanthi DEMETRIOU, <i>Plautus' Miles Gloriosus: Palaestrio's first 'comedy' revisited</i>	17
Mario LENTANO, <i>Un cadavere non troppo eccellente. Tito Livio e la morte di Cicerone</i>	29
Graziana BRESCIA, <i>Infamis in novercam. Ius occidendi e pietas paterna a Roma tra retorica e diritto</i>	44
Armando BISANTI, <i>Fonti, suggestioni e intersezioni classiche, tardoantiche e medievali nell'Alda di Guglielmo di Blois</i>	61
Raffaella TABACCO, <i>Tra echi, citazioni e Mosaikstil: l'Ovidio delle Metamorfosi e la vitalità dei classici nel Fal-della latino</i>	140

Note e discussioni:

Giorgio PIRAS, <i>Su di una recente edizione plautina</i>	158
Alessio TORINO, <i>Note filologiche sui Captivi di Plauto: la mano B³ nel codice Palatino Latino 1615 (parte seconda: il paratesto)</i>	166
Marina MARINO, <i>Letaldo di Micy e Seneca tragico: un'insolita frequentazione</i>	173
Lorenzo VISCIDO, <i>Considerazioni su un carme latino di Giulio Cesare Destito</i>	182
Ida Gilda MASTROROSA, <i>Le vie del Tacitismo in età moderna (XVI-XVII secolo): riflessioni a partire da una recente raccolta di studi</i>	191
Francesco GALATÀ, <i>Le Myricae latine del Pascoli e un'ignota traduzione de La siepe</i>	200

Rassegne di studi:

Carmela CIOFFI, <i>Il Bellum Africum: tra vecchi pregiudizi e nuove prospettive</i>	220
---	-----

Profili:

Giuseppe Gilberto BIONDI, Mariella BONVICINI, <i>Ricordo di Alfredo Ghiselli (Ravenna, 28 ottobre 1916 - Bologna, 17 settembre 2018)</i>	233
--	-----

Cronache:

Il Festival della declamazione e delle forme spettacolari del tardo-antico: Salerno, 3-5 maggio 2018 (A. QUARANTOTTO, 238). – *Seminari lucanei (I). In memoria di Emanuele Narducci:* Salerno, 25-26 settembre 2018 (V. D'URSO, 242). – *Lo specchio del modello. Orizzonti intertestuali e Fortleben di Sidonio Apollinare:* Messina, 4-5 ottobre 2018 (L. FURBETTA, 245). – *Salvatore Quasimodo e i classici a cinquant'anni dalla morte del poeta:* Messina, 20-21 ottobre 2018 (A. DI STEFANO, 249). – *Diplomacy and Political Communication in the West (III-I BC):* Oxford, 1-2 novembre 2018 (D. GARCÍA DOMÍNGUEZ, 252). – *Présences ovidiennes:* Clermont-Ferrand, 8 - 10 novembre 2018 (F. BROSE, avec la collaboration d'H. VIAL, 257). – *Cicerone, l'eloquenza, l'humanitas. Studi sull'opera e sulla fortuna di un orator e vir bonus romano:* Macerata, 13-14 novembre 2018 (E. SANTILLI, 266). – *Le débat sur la justice entre Philus et Laelius au livre III du De republica:* Lille - Villeneuve d Ascq, 14 novembre 2018 (A.-I. BOUTON, 268). – *Hyblaea avena - Reception of Theocritus in Greek and Latin Literature of the Roman Imperial and Early Modern Period:* Wuppertal, November 15th-16th 2018 (A.-E. BERON, S. WEISE, 271). – *Antichistica italiana e leggi razziali. Seminario di studi in occasione dell'80° anniversario del Regio DL n. 1779:* Parma, 28 novembre 2018 (L. IORI, 273). – *L'Africa romana. L'epigrafia del Nord Africa: novità, riletture, nuove sintesi:* Tunisi, 6-9 dicembre 2018 (P. FLORIS, 276). – *La politique du De republica et ses modèles:* Lille - Villeneuve d Ascq, 7 décembre 2018 (A.-I. BOUTON, 290). – *Famam, Roma, tuae non pudet historiae. La storia come serbatoio dei generi letterari a Roma tra I sec. a.C. e I d.C.:* Palermo, 13-14 dicembre 2018 (M. MENDOLA, 293). – *Du paysage quotidien à l'espace poétique: le sanctuaire dans la poésie gréco-latine jusqu'au II^e siècle ap. J.-C.:* Paris, 13-15 décembre 2018 (P.-A. CALTOT, 296). – *A Community in Transition: Roman History, 200-134 BC.:* Roma, 17-18 gennaio 2019 (M. ZANIN, 301). – *Ilias Latina. Text, Interpretation und Nachleben eines singulären literarischen Phänomens:* Erlangen, 24./25. Januar 2019 (Ch. DIEZ, 305). – *Per una nuova "utilità per la quale si debbe cer-*

care la cognizione delle istorie". *Livio e la storiografia*: Torino, 14 febbraio 2019 (M. OBERTO, 309). – *I paratesti delle opere a stampa di scrittori classici, greci e latini, nell'Età moderna (1450-1700)*: Napoli, 21-22 Febbraio 2019 (R. MIRANDA, 311).

Recensioni e schede bibliografiche:

AA. VV., *Personaggi in scena. Il Miles*, a cura di G. BANDINI e C. PENTERICCI, 2018 (M. M. BIANCO, 315). – AA. VV., *Rappresentazione e uso dei senatus consulta nelle fonti letterarie della repubblica e del primo principato / Darstellung und Gebrauch der senatus consulta in den literarischen Quellen der Republik und der frühen Kaiserzeit*, a cura di / hrsgg. A. BALBO, P. BUONGIORNO, E. MALASPINA, 2018 (R. CRISTOFOLI, 317). – L. MASSIMINO, *Il crimen maiestatis: dalle origini al principato augusteo*, 2018 (A. LATTOCCO, 322). – L. Annaei Senecae *De constantia sapientis. La fermezza del saggio*, a cura di F. R. BERNO, 2018 (N. LANZARONE, 324). – R. GLAESSER, *Lucan lesen - ein Gang durch das Bellum Civile*, 2018 (V. D'URSO, 327). – AA. VV., *Fabrique de la déclamation antique (controverse et suasoires)*, textes recueillis et présentés par R. POIGNAULT et C. SCHNEIDER, 2016 (C. CORSARO, 330). – AA. VV., *Novom aliquid inventum. Scritti sul teatro antico per Gianna Petrone*, edd. M. M. BIANCO, A. CASAMENTO, 2018 (M. ONORATO, 336). – A. BORGNA, *Ripensare la storia universale. Giustino e l'Epitome delle Storie Filippiche di Pompeo Trogo*, 2018 (G.A.M. RANZANI, 340). – AA. VV., *Cassius Dio: Greek Intellectual and Roman Politician*, eds. C. H. LANGE & J. M. MADSEN, 2016 (T. LEONI, 343). – D. ANNUNZIATA, *Opulentia Ecclesiae. Alle origini della proprietà ecclesiastica*, 2017 (L. SANDIROCCO, 344). – M. AMABILE, *Nefaria Secta. Sulla normativa imperiale 'de Iudaeis' (IV-VI secolo)*, 2018 (A. LATTOCCO, 348). – Flavio Merobaudes, *Panegirico in prosa per Aezio*, a cura di A. BRUZZONE, 2018 (A. FO, 350). – *The Elegies of Maximianus*, ed. e trad. A. M. JUSTER, intr. M. ROBERTS, 2018 (M. ONORATO, 358). – AA. VV., *Revival and Revision of the Trojan Myth: Studies on Dictys Cretensis and Dares Phrygius*, a cura di G. BRESCIA, M. LENTANO, G. SCAFOGLIO e V. ZANUSSO, 2018 (T. BRACCINI, 360). – AA. VV., *Reading Late Antiquity*, edd. S. SCHOTTENIUS CULLHED - M. MALM, 2018 (M. ONORATO, 365). – L. MINIERI, *Abactum animal. Sulla repressione dell'abigeato in diritto romano*, 2018 (L. SANDIROCCO, 370). – T. BRACCINI, *Lupus in fabula. Fiabe, leggende e barzellette in Grecia e a Roma*, 2018 (M. LENTANO, 374). – D. PULIGA, *La depressione è una dea. I Romani e il male oscuro*, 2017 (F. GIANNOTTI, 377). – AA. VV., *XII Tabulae - Testo e commento*, a cura di M. F. CURSI, 2018 (L. SANDIROCCO, 379). – J. E. GUTTMAN ZETZEL, *Critics, Compilers and Commentators. An Introduction to Roman Philology, 200 BCE-800 CE.*, 2018 (A. LATTOCCO, 388). – C. SALEMME, *Le "metamorfosi" del Sannazaro*, 2018 (A. DI STEFANO, 390). – G. D. WILLIAMS, *Pietro Bembo on Etna. The Ascent of a Venetian Humanist*, 2017 (F. TOSCANO, 393).

Rassegna delle riviste 399

Notiziario bibliografico a cura di G. CUPAIUOLO 456

Amministrazione: PAOLO LOFFREDO - EDITORE SRL - Via U. Palermo, 6 - 80128 Napoli (Italia) - email: paololoffredoeditore@gmail.com – sito: www.loffredoeditore.com

Abbonamento 2019 (2 fascicoli, annata XLIX): **Italia € 73,00 - Estero € 94,00**

Vendita versione digitale su Torrossa.it ISSN (e) 2035-2611

I versamenti vanno effettuati a mezzo bonifico bancario: IBAN: IT 42 G 07601 03400 001027258399 BIC/swift BPPIITRR: Banco Posta spa; oppure su conto corrente postale 001027258399

Norme per i collaboratori: Si veda la pagina web: <http://www.bollettinodistudilatini.it>. I contributi vanno inviati in stesura definitiva al dir. responsabile, prof. Giovanni CUPAIUOLO, Via Castellana 36, 98158 Faro Superiore - Messina (Italia). - La responsabilità dei lavori pubblicati impegna esclusivamente gli autori. - Gli autori effettueranno la correzione tipografica solamente delle prime bozze; le successive correzioni saranno effettuate a cura della redazione; non si accettano aggiunte né modifiche sulle bozze di stampa. - I collaboratori avranno 10 estratti gratuiti con copertina per gli articoli.

La rivista recensirà o segnalerà tutte le pubblicazioni ricevute. Libri e articoli da recensire o da segnalare debbono essere inviati (possibilmente in duplice copia) al direttore responsabile, prof. Giovanni CUPAIUOLO, Via Castellana 36, 98158 Faro Superiore - Messina (Italia), con l'indicazione "Per il Bollettino di Studi Latini".

Il Bollettino di studi latini è sottoposto alla procedura di peer review, secondo gli standard internazionali

Reg. Trib. di Napoli n. 2206 del 20-2-1971. - Reg. al Registro Nazionale della Stampa n. 9307 del 26-11-1999

Fonti, suggestioni e intersezioni classiche, tardoantiche e medievali nell'*Alda* di Guglielmo di Blois*

1. L'*Alda* di Guglielmo di Blois: caratteri generali

1.1. Dell'*Alda* di Guglielmo di Blois è stata pubblicata, vent'anni or sono, un'importante – e a suo modo “definitiva” – edizione critica con introduzione, testo, traduzione e commento, curata dal compianto Ferruccio Bertini e apparsa all'interno del sesto e ultimo volume della ben nota collana genovese delle *Commedie latine del XII e XIII secolo*, coordinata, diretta e, in parte, realizzata dallo stesso Bertini fra il 1976 e il 1998¹.

Il testo della commedia è stato ricostruito dallo studioso sulla base degli otto manoscritti finora noti (laddove il precedente editore, Marcel Wintzweiller, ne

* Questo intervento è il terzo da me composto, nel corso della primavera del 2018, sull'*Alda* di Guglielmo di Blois (gli altri due, rispettivamente intitolati *Fortuna dell'«Alda» di Guglielmo di Blois fra il XII e il XIII secolo: commedie elegiache, fabliaux e romanzi cortesi*, e *Giovanni Boccaccio fra il «Geta» e l'«Alda»*, sono attualmente in corso di pubblicazione online, il primo in «Mediaeval Sophia» 20, 2018, il secondo in «Heliotropia» 16, 2019). Chiarisco qui, in via preliminare, che riprendo in queste pagine – ma con rielaborazioni e integrazioni sostanziose e sostanziali, nonché con innumerevoli aggiornamenti non soltanto di tipo bibliografico – alcune sezioni del mio giovanile vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois: storia degli studi e proposte interpretative*, Palermo 1990 (in partic., 11-21, 27-28, 33-35, 37-46 e *passim*: su di esso, cfr. le recensioni e le segnalazioni di M.Fr. BUFFA GIOLITO, «Civiltà Classica e Cristiana» 12, 1, 1991, 112-113; di E. D'ANGELO, «Orpheus», n.s., 12, 2, 1991, 592-597; di R. LEOTTA, «Giornale Italiano di Filologia» 43, 1991, 180-183; e di L. ROBERTINI, «Medioevo Latino», 12, 1991, 181). Ritengo infatti che il vol. in questione, redatto fra dicembre 1989 e gennaio 1990, meritasse di essere energicamente rivisto e aggiornato in ogni sua parte, anche e soprattutto – ma non solo per questo – in seguito alla successiva pubblicazione di quella che, allo stato attuale, è la migliore ediz. della commedia, curata da Ferruccio Bertini e pubblicata nel 1998 nel vol. VI della collana genovese *Commedie latine del XII e XIII secolo* (per la cui indicazione bibliografica completa vd. *infra*, nota 1).

¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998, 11-109. Per brevità, nel corso di questo lavoro indicherò tale edizione (da cui sono tratti tutti i passi citati) con GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit. Lo studioso ha fatto precedere l'ediz. da alcuni studi preparatori (in parte rifusi nelle pagine introduttive): F. BERTINI, *Da Menandro e Plauto alla commedia latina del XII secolo*, in *Filologia e forme letterarie. Studi offerti a Francesco Della Corte*, a cura di S. BOLDRINI [et alii], vol. V, Urbino (PU) 1987, 319-333 (poi in Id., *Plauto e dintorni*, Roma-Bari 1997, 125-140, da cui cito); Id., *Terenzio nel «Geta» e nell'«Alda»*, «Maia», n.s., 44, 2, 1992, 273-276; Id., *A che punto è oggi l'edizione critica delle commedie elegiache*, ne *La critica del testo mediolatino. Atti del Congresso (Firenze 6-8 dicembre 1990)*, a cura di Cl. LEONARDI, Spoleto (PG) 1994, 225-238.

conosceva e ne aveva utilizzato, nel 1931, soltanto sei)², che sono stati tutti accuratamente descritti: si tratta dei mss. Berlin, Deutsche Staatsbibliothek, Lambaensis 100 (*post* Berolinensis Latinus quart. 915), pergameneo dell'inizio del sec. XIII (*siglum* L, purtroppo andato distrutto durante la Seconda Guerra Mondiale e oggi ricostruibile unicamente sulla base della descrizione che, di esso, approntò Ernst Müllenbach per la sua edizione dell'*Aulularia* di Vitale di Blois, pubblicata nel 1885)³; Oxford, Bodleian Library, Lat. misc. d 15, pergameneo della prima metà del sec. XIII (*siglum* B, ff. 1r-4r); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobonensis 312 (*olim* Salisb. 8.o.), pergameneo della prima metà del sec. XIII (*siglum* W, ff. 40v-49v); Paris, Bibliothèque Nationale de France, Parisinus Latinus 15155, pergameneo della fine del sec. XIII (*siglum* P, ff. 40v-45v); Wien, Österreichische Nationalbibliothek, Vindobonensis 303, cartaceo del sec. XIV (*siglum* V, ff. 158r-164r); Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Laurentianus XXXIII 31, trascritto di propria mano da Giovanni Boccaccio nella prima metà del secolo XIV, più precisamente fra il 1338-1339 e il 1348 (*siglum* F, ff. 69v-71v)⁴; London, British Library, Harleianus 3872, cartaceo della fine del sec. XIV (*siglum* H, ff. 170r-173r); e, infine, Fiecht bei Schwaz, Stiftsbibliothek der Benediktinerabtei St. Georgenberg, Georgimontanus 132 (ex 216), cartaceo del sec. XV (*siglum* G, ff. 75v-84v)⁵. A questi codici è da aggiungersi, poi, la tradizione indiretta, rappresentata dai *florilegia* (in particolare il celebre *Polytechon*) che ci hanno tramandato versi e brani più o meno ampi della commedia⁶. La *recensio* completa dei manoscritti e dei florilegi ha consentito a Bertini di delineare uno *stemma* a due rami, rispettivamente chiama-

² GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, éd. M. WINTZWEILLER, ne *La "Comédie" latine en France au XII^e siècle. Textes publiés sous la direction et avec une introduction de G. COHEN*, vol. I, Paris 1931, 107-151 (in partic., sulla tradizione ms. della commedia, 124-128). Sull'ediz. di Wintzweiller si vd. le recensioni complessive al *corpus* diretto dal Cohen (in partic., quelle di E. FARAL, «Revue Critique d'Histoire et de Littérature» 98, 1931, 530-536; di L. HERRMANN, «Revue d'Études Anciennes» 34, 1932, 311-314; di J. MAROUZEAU, «Revue des Études Latines» 10, 1932, 244-247; di J.J. SALVERDA DE GRAVE, «Neophilologus» 17, 1932, 205-210; di V. USSANI, «Studi Medievali», ser. II, 6, 1933, 116-119; di W. BULST, «Gnomon» 45 [1934], 109-112); l'intervento filologico di W.B. SEDGWICK, *Notes, Chiefly Textual, on Cohen's «La Comédie latine en France»*, «Archivum Latinitatis Medii Aevi» 8 (1933), 164-168; e A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 16-18 (ma vd. anche *infra*, § 2.2).

³ Cfr. E. MÜLLENBACH, *Comoediae Elegiacae. I. Vitalis Aulularia*, Bonnae 1885, 38-49 (il cod. riportava il testo dell'*Alda*, ma in una forma assai confusa e distorta, ai ff. 40r-40v, 64r-64v, 49r-49v); e F. BERTINI, *A che punto è oggi l'edizione*, cit., 228-229 e 234.

⁴ Sui rapporti fra il Boccaccio e le commedie elegiache latine – in particolare il *Geta*, l'*Alda* e la *Lidia*, tutte e tre da lui trascritte nel ms. Laurenziano – esiste una ricca bibliografia, fino al 1990 presentata e discussa nel mio vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 61-74 (e, di lì, ampliata e integrata nel mio *Giovanni Boccaccio fra il «Geta» e l'«Alda»*, cit.). Fra gli interventi successivi, si vd. almeno Fr. BRUNI, *Boccaccio. L'invenzione della letteratura mezzana*, Bologna 1990, 320-326 e *passim*; F. BERTINI, *Notizie introduttive a GUGLIELMO DI BLOIS, Alda*, cit., 26-32 (che riprendeva in gran parte quanto io stesso avevo scritto nel 1990); Kl.-Au. GLIŃSKA-B. GRÉVIN, *Circulation, interprétations et exploitations des «comédies élégiaques» dans le Royaume de Sicile. De Pierre de la Vigne à Boccace*, «Archivio Normanno-Svevo» 4 (2013-2014), 45-74, e gli altri studi indicati *infra*, nota 88.

⁵ Per la descrizione di questi mss. e lo studio dei loro rapporti, cfr. F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 36-40 e 43-45.

⁶ Cfr. *ivi*, 38-40.

ti f (lezione concorde dei mss. LWVG) e b (lezione concorde dei mss. BPFH)⁷. Il testo critico dell'*Alda* così ricostruito è accompagnato, come si diceva poc'anzi, oltre che dall'apparato, da un'eccellente traduzione italiana a fronte e da un ricco commento. Innumerevoli sono i passi in cui la nuova edizione ha migliorato (e non di poco) la precedente, curata da Marcel Wintzweiller all'interno del *corpus* diretto oltre ottant'anni fa da Gustave Cohen (passi che, comunque, non è certo qui il caso di passare in rassegna)⁸.

L'*Alda*, insieme con poche altre, è una di quelle commedie elegiache latine del XII e del XIII secolo di cui conosciamo con sicurezza sia il nome dell'autore sia la data di composizione. Guglielmo di Blois⁹, fratello minore del ben più celebre e noto Pietro di Blois che fu cancelliere a Canterbury, amico e confidente di Enrico II Plantageneto re d'Inghilterra e, poi, arcidiacono di Bath, nell'Avon¹⁰, era anch'egli appartenente al clero e, in particolare, all'ordine benedettino. Il fratello Pietro soggiornò in Sicilia dal 1167 al 1169, ivi chiamato in qualità di precettore del giovane principe Guglielmo, figlio minore di Ruggero II d'Altavilla e di Margherita di Navarra (ossia il futuro re normanno Guglielmo II, "il Buono")¹¹. Forte dell'appoggio della regina e del potente ministro di corte Stefano del Perche, Pietro di Blois brigò perché il fratello ottenesse una carica ecclesiastica di prestigio e, non riuscendo a farlo nominare abate dell'autorevole diocesi di Catania, gli assicurò comunque un incarico meno prestigioso, quello di abate del monastero benedettino di Matina, in Calabria. Tornato nel 1169 in

⁷ Si vd. lo *stemma codicum* delineato ivi, 45.

⁸ Su questo, rinvio alle anticipazioni avanzate dallo stesso F. BERTINI, *A che punto è oggi l'edizione*, cit., 234-238; alla mia recens. a *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, cit., «Schede Medievali» 40, 2002, 245-265 (in partic., 249-251); nonché alla recens. allo stesso vol. di E. CECCHINI, «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 126, 1998, 466-475 (poi in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, a cura di S. LANCIOTTI [et alii], Urbino [PU] 2008, 222-234, in partic., 223-226).

⁹ Cfr. M. WINTZWEILLER, *Notice*, in GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, cit., 109-113; L. TOWNSEND WHITE, *For the Biography of William of Blois*, «The English Historical Review» 50, 1935, 487-490; F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 13-16; e la "voce" bibliografica – assai lacunosa – di L. RADIF, *Guillelmus Blesensis, sub voc.*, in C.A.L.M.A. *Compendium Auctorum Latinorum Medii Aevi (500-1500)*, IV.5, Firenze 2014, 604-605. Un più recente *status quaestionis* sulla biografia dello scrittore mediolatino – che però non mi trova del tutto d'accordo – è stato delineato da E. D'ANGELO, *Guglielmo di Blois: una messa a punto bio-bibliografica*, «Annali dell'Università degli Studi "Suor Orsola Benincasa"» 2007-2008, 95-106; lo studioso napoletano in un altro suo articolo – *Intellettuali tra Normandia e Sicilia (per un identikit letterario del cosiddetto Ugo Falcando)*, in *Cultura cittadina e documentazione. Formazione e circolazione di modelli (Bologna, 12-13 ottobre 2006)*, a cura di A.L. TROMBETTI BUDRIESI, Bologna 2009, 325-349 – si è spinto addirittura a ipotizzare che con Guglielmo di Blois sia da identificare il cosiddetto Ugo Falcando – o Pseudo-Falcando – autore del *Liber de regno Siciliae* e della *Epistola ad Petrum de desolatione Siciliae*: cfr. inoltre PSEUDO UGO FALCANDO, *De rebus circa Regni Siciliae curiam gestis. Epistola ad Petrum de desolatione Siciliae*, ediz. critica, trad. ital. e comm. a cura di E. D'ANGELO, Roma 2015.

¹⁰ Cfr., tra i molteplici interventi sull'importante scrittore mediolatino, P. DRONKE, *Peter of Blois and Poetry at the Court of Henry II*, «Medieval Studies» 28, 1976, 185-235 (poi in ID., *The Medieval Poet and his World*, Roma 1984, 281-339); e PETRI BLESENSIS *Carmina*, cura et studio C. WOLLIN, Turnholti 1998, 7-220.

¹¹ Vd. L. GATTO, *Pietro di Blois, arcidiacono di Bath, in Sicilia, ovvero storia di un contrastato e contrastato soggiorno*, «Siculorum Gymnasium» 31, 1978, 46-85 (poi in ID., *Sicilia medievale*, Roma 1985, 153-173).

Francia, l'anno successivo Pietro di Blois indirizzò a Guglielmo una lettera (*epist.* 93) che per noi risulta di notevole importanza al fine di stabilire la data di composizione (o almeno il termine *ante quem*) dell'*Alda*: un'epistola nella quale, discorrendo della produzione letteraria del fratello, Pietro menziona (e loda apertamente) *tragedia vestra de Flaura et Marco, versus de pulice et musca, comoedia vestra de Alda, sermones vestri et cetera theologiae facultatis opera, quae utinam diffusius essent ac celebrius publicata*¹². Confrontando questa testimonianza col v. 9 dell'*Alda* (*Versibus ut pulicis et musce iurgia lusi*)¹³, è facile rendersi conto come l'autore della commedia in questione sia proprio Guglielmo di Blois, mentre la composizione del testo deve essere di poco anteriore al 1170, data della lettera, allo stesso modo delle altre opere menzionate da Pietro, tutte andate perdute eccetto i licenziosi *Versus de pulice et musca*¹⁴.

1.2. Prima di volgerci all'oggetto specifico di questo intervento – cioè le fonti, le suggestioni e le intersezioni classiche, tardoantiche e medievali nell'*Alda* – e perché risulti più chiaro quanto verrà detto nelle prossime pagine, vediamo la trama della commedia.

Alda muore di parto, dando alla luce una bambina. Prima di morire, la donna raccomanda all'inconsolabile e querulo sposo Ulfo di prendersi cura della figlia, rivestendo per lei, al contempo, le funzioni di padre e le veci della madre. Ulfo alleva la figlia alla quale – per perpetuarne la memoria, ma anche al fine di vedere in lei quasi una “seconda consorte” – ha dato il nome della defunta madre, *Alda*, con grande cura e dedizione, nel silenzio della casa e tenendola lontana dal mondo e dalle sue tentazioni¹⁵ (e non si può escludere che, nell'affetto esclusivo che egli nutre per la figlia, si ritrovi un fondo di sentimento morboso, se non addirittura incestuoso, almeno a livello di semplice desiderio inconfessato e ine-

¹² PETR. BLES. *epist.* 93, in *PL*, t. 207, col. 292. Sull'epistolario di Pietro di Blois cfr. E. CARDWELL HIGONNET, *Spiritual Ideas in the Letters of Peter of Blois*, «*Speculum*» 50, 2, 1975, 218-244; e, più di recente, E. D'ANGELO, *Le sillogi epistolari tra “autori” e “compilatori”. Il caso di Pietro di Blois*, in *Dall'«ars dictaminis» al Preumanesimo? Per un profilo letterario del secolo XIII*, a cura di F. DELLE DONNE-Fr. SANTI, Firenze 2013, 25-42.

¹³ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 48.

¹⁴ Su questo curioso componimento (in tutto, 90 distici elegiaci), cfr. A. BOUTEMY, «*Pulicis et musce iurgia*». *Une oeuvre retrouvée de Guillaume de Blois*, «*Latomus*» 6, 1947, 133-146 (all'infaticabile studioso belga spetta il merito di avere identificato l'opera e di averne procurato l'*editio princeps*, ivi, 141-146); A. SCOLARI, *I «Versus de pulice et musca» di Guglielmo di Blois*, «*Studi Medievali*», n.s., 26, 1, 1985, 373-404 (a 386-404, lo studioso pubblica una nuova e migliore ediz. critica del testo, elencando ed esaminando tutti i riscontri fra i *Versus* e l'*Alda* e concludendo che «sembra possibile [...] affermare con sicurezza che i *Versus* e l'*Alda* sono frutto dell'opera di un unico autore»: ivi, 385); e, da ultimo, M. GIOVINI, *L'eroticismo entomologico della pulce. Divagazioni a margine del «De pulice» di Guglielmo di Blois*, «*Maia*», n.s., 58, 3, 2006, 518-538.

¹⁵ Su questo motivo, cfr. D. FEHLING, *Die Eingespernte (“Inclusa”) und der verkleidete Jüngling (“Iuvenis femina”)*. *Neues zur Traditionsgeschichte zweier antiker Komödienmotive nebst einem Beitrag zur Geschichte des “Sindbad”-Zyklus*, «*Mittelaltinisches Jahrbuch*» 21, 1986, 186-207; e, più in generale, C. CASAGRANDE, *La donna custodita*, in *Storia delle donne in Occidente. Il Medioevo*, a cura di G. DUBY-M. PERROT, Roma-Bari 1990, 88-128.

spresso)¹⁶. La fanciulla, fra l'altro, in questa maniera non ha mai visto altri uomini al di fuori del padre, ed è di un'ingenuità (e di un'ignoranza) disarmante riguardo a tutto ciò che concerne l'amore fra un uomo e una donna e, soprattutto, il sesso e i suoi vari aspetti. Tuttavia la fama della sua eccezionale bellezza – presentata dal poeta secondo il consueto canone della *descriptio pulchritudinis*¹⁷ – si diffonde un po' dappertutto e accende la fantasia di Pirro, un giovane povero, spudorato e intraprendente che decide di fare sua, in un modo o nell'altro, l'inesperta ragazza. Pirro ha uno schiavo, Spurio (personaggio laido e del tutto inaffidabile, come in genere sono gli schiavi e i servi, maschi e femmine, delle commedie elegiache latine)¹⁸. Costui, fingendo di voler aiutare il giovane padrone, gli spilla del denaro con la promessa che cercherà di convincere Alda a cedergli, ma in realtà si disinteressa completamente della faccenda e utilizza la somma versatagli da Pirro per riconquistare, per una volta almeno, l'amore della sua ganza Spurca (personaggio altrettanto immondo e sgradevole, se non ancora di più, e il cui nome già si commenta da sé)¹⁹. Pirro, tradito e turlupinato dallo scaltro schiavo, una volta che ha visto fallire il tentativo di sedurre Alda col denaro, segue allora il consiglio della vecchia nutrice (anch'essa personaggio canonico, qui con la tipica funzione di mezzana)²⁰ e, approfittando della sua incredibile rassomiglianza con la propria sorella Pirra, che è amica carissima della stessa Alda, si traveste da donna – altro *tópos* diffusissimo nella narrativa e nel teatro di tutti i tempi, dall'antichità classica fin quasi ai nostri giorni²¹ – potendo così entrare in casa della ragazza e, approfittando della sua estrema sprovvedutezza in fatto di sesso, riesce a sedurla abbastanza facilmente. Alda, però, rimane incinta

¹⁶ L'argomento è stato molto studiato (e certamente meriterebbe un ulteriore approfondimento, a proposito della figura di Ulfo nell'*Alda*). Per un primo approccio, si leggano le sintetiche osservazioni di D. POIRION, *Il meraviglioso nella letteratura francese del Medioevo*, trad. ital., Torino 1988, 55-59.

¹⁷ Cfr. gli studi di L. ARENAL LÓPEZ, *El uso de la "descriptio pulchritudinis" en las comedias elegíacas latinas*, in *Poesía latina medieval (siglos V-XV). Actas del IV Congreso del "Internationales Mittellateinerkomitee"* [Santiago de Compostela, 12-15 de septiembre de 2002], edd. M.C. DÍAZ Y DÍAZ-J.M. DÍAZ DE BUSTAMANTE, Firenze 2005, 437-449; e, soprattutto, di Fr. SIVO, *Il ritratto della bella donna. Parole e immagini di un canone*, in *Le portrait. La représentation de l'individu*, textes réunis par A. PARAVICINI BAGLIANI [et alii], Firenze 2007, 35-55. Per il successivo sviluppo del motivo, vd. il recentissimo vol. di M. DE LAS NIEVES MUNIZ MUNIZ, *La "descriptio puellae" nel Rinascimento. Percorsi del topos fra Italia e Spagna con un'appendice sul "locus amoenus"*, Firenze 2018.

¹⁸ Sull'argomento vd., in generale, F. BERTINI, *La commedia latina del XII secolo*, ne *L'eredità classica nel Medioevo: il linguaggio comico. Atti del Convegno Internazionale (Viterbo, 26-28 maggio 1978)*, a cura di F. DOGLIO, Viterbo 1979, 63-80.

¹⁹ Rimando al mio vol. *L' "interpretatio nominis" nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*, Spoleto (PG) 2009, 149-152.

²⁰ La figura della mezzana – assai diffusa nelle commedie elegiache, dal *Pamphilus* al *De uxore cerdonis* – anticipa il personaggio di Celestina, la protagonista, sullo scorcio del sec. XV, della celebre *pièce* di Fernando de Rojas: cfr. A. BONILLA Y SAN MARTÍN, *Antecedentes del tipo celestinesco en la literatura latina*, «Revue Hispanique» 15, 1906, 372-386; M. FEO, *Nascite e rinascite del comico. A proposito della «Celestina» di Fernando de Rojas*, «Aufidus» 10, 1990, 163-193; A. MOURE CASAS, *Comedias elegíacas en «La Celestina»*, «Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos» 15, 1998 = *Homenaje al profesor Marcelo Martínez Pastor*, 443-473.

²¹ Vd. P.D. STEWART, *Il travestimento come teatro nel teatro*, in EAD., *Retorica e mimica nel «Decameron» e nella commedia del Cinquecento*, Firenze 1986, 161-247.

e Ulfo, erroneamente convinto che la figlia non abbia mai conosciuto uomini, se la prende stoltamente con la sorella di Pirro, accusandola addirittura di essere un'ermafrodita. È dunque in gioco l'onore di entrambe le ragazze (peraltro ambedue sostanzialmente innocenti). Ma, come in ogni commedia che si rispetti – e le commedie elegiache non vengono meno a tale caratteristica – il finale ristabilisce l'ordine (sociale, familiare, affettivo, morale) temporaneamente alterato dall'accavallarsi e dal precipitare degli eventi²²: le nozze riparatrici fra Alda e Pirro, infatti, porranno fine alla spiacevole situazione che era venuta a determinarsi e agli immancabili, fastidiosi pettegolezzi che ne erano derivati²³.

2. Il problema della fonte “menandrea”

2.1. L'*Alda* fu segnalata, per primo, da Stephan L. Endlicher nel 1836²⁴, che l'attribuì erroneamente a Matteo di Vendôme, alla luce di una certa – vera o presunta – somiglianza stilistica fra la commedia e la produzione poetica del maestro francese. Ma, a parte il fatto che tale affinità rimase da Endlicher più genericamente accennata e affermata che effettivamente esemplificata, dimostrata e provata – e d'altronde non si può non osservare come il testo della commedia presenti molte elisioni, uso, questo, notoriamente avversato da Matteo²⁵ – lo studioso non si rese conto (e forse neppure si pose il problema) che una certa qual

²² Il tema del “ripristino dell'ordine costituito” (vero o apparente che sia), dopo una momentanea crisi che lo ha sconvolto (e si tratta, generalmente, di ordine familiare e, più nello specifico, matrimoniale), è caratteristico sia delle commedie elegiache (si pensi, per es., al *Miles gloriosus* dubbiosamente attribuito ad Arnolfo d'Orléans, edito da S. PARETO, in *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Genova 1983, 11-93), sia dei *fabliaux* antico-francesi (per es., il celebre *Guillaume au faucon*, ne *Il falcone desiderato. Poemetti erotici antico-francesi*, a cura di Ch. LEE, Milano 1986², 112-149): cfr., a tal riguardo, A. BISANTI, “*Fabliaux*” antico-francesi e “*commedie*” latine: alcuni sondaggi esemplificativi, «Schede Medievali» 18 (1990), 5-22 (19-22: ma è mia intenzione riaffrontare l'argomento, a distanza di tanti anni, in uno studio più ampio e approfondito che dovrebbe intitolarsi *Ripristino elo inversione dell'ordine costituito nelle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo*).

²³ Ho qui rielaborato e ampliato il riassunto di F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia nel secolo XII. Con un saggio di traduzione dell'«Amphitruo» di Vitale di Blois*, Genova 1973, 15-16.

²⁴ St.L. ENDLICHER, *Catalogus codicum philologicorum latinorum Bibliothecae Palatinae Vindobonensis*, Wien 1836, 146 e 163.

²⁵ Cfr., per es., GUILL. BLES. *Alda 72 non gemitu aut lacrimis, 191 palus hesterna hodierna paludi, 232 sub pretio emptores, 250 fureturque animum, 282 mixtura impinguat, 312 hesterni iuris atque aliunde dati, 313 oculorum obliquat, 370 admixtum est oleum, 390 se totam et secum, 450 seque in virgineo, 461 peregrine assurgit amice*, etc. Per i dati statistici sulle elisioni nell'*Alda*, cfr. E. D'ANGELO, *Guglielmo di Blois*, cit., 9 e 12; e, più in generale per le commedie elegiache, gli studi di G. ORLANDI, *Metrica “medievale” e metrica “antichizzante” nella commedia elegiaca: la tecnica versificatoria del «Miles gloriosus» e della «Lidia»*, in *Tradizione classica e letteratura umanistica. Per Alessandro Perosa*, a cura di R. CARDINI [et alii], vol. I, Roma 1985, 1-16 (poi in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, a cura di P. CHIESA [et alii], Firenze 2008, 332-343); e di R. LEOTTA, *Materiali per un'analisi metrica delle commedie elegiache*, «Maia», n.s., 44, 1, 1992, 101-113; ID., *Sull'uso delle parole pirrichie nelle commedie elegiache*, in *Ars narrandi. Scritti di narrativa antica in memoria di Luigi Pepe*, a cura di C. SANTINI-L. ZURLI, Napoli 1996, 185-195. Per quanto riguarda l'avversione di Matteo – e, in genere, di tutti i trattatisti e teorici di *artes dictandi* e di *artes poeticae* mediolatine del XII e del XIII sec. – nei confronti dell'elisione, basti rinviare a quanto scriveva Fr. MUNARI, in MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*. II. *Piramus et Tisbe. Milo. Epistulae. Tobias*, Roma 1982, 37.

concordanza di stilemi, di espressioni, di *iuncturae* e di figure retoriche poteva far propendere, tutt'al più, per una vicinanza cronologica fra l'autore dell'*Alda* e Matteo di Vendôme – che in effetti è un dato di fatto –, ma assolutamente non per una forzata identità: e ciò a maggior ragione trattandosi di un testo poetico del XII secolo, durante il quale la stragrande maggioranza degli scrittori e dei versificatori in latino – e soprattutto quelli che utilizzano il distico elegiaco – si servono di un linguaggio, di uno stile, di un dettato compositivo e anche di un *habitus* metrico largamente analogo e sovrapponibile fra un testo e l'altro, in quanto ispirato in prevalenza al canonico modello ovidiano.

Fatto sta che anche dopo la prima edizione dell'opera, approntata da Thomas Wright nel 1842 e da lui correttamente ascritta a Guglielmo di Blois²⁶, l'ipotesi di Endlicher continuò a trovare seguaci, il più autorevole dei quali fu senz'altro Édouard Du Méril. L'insigne studioso francese – un vero e proprio benemerito per la “preistoria” dei nostri studi, pur con tutte le riserve del caso – si era già brevemente occupato del problema della paternità dell'*Alda* nel suo volume del 1849 sulle origini latine del teatro moderno²⁷. Alla disamina e alla discussione di tale questione egli tornò più ampiamente pochi anni dopo, nelle pagine introduttive alla sua edizione della commedia – la seconda, dopo quella di Wright – pubblicata nel 1854 nel suo volume antologico di testi poetici “inediti” del Medioevo latino²⁸. L'erudito francese prendeva spunto sia dalla lettera di Pietro di Blois al fratello – della quale si è detto – sia dalla testimonianza della composizione di un “poemetto” – o meglio, come egli scriveva, un «badinage sur l'*Altercation de la puce et de la mouche*»²⁹ – che allora veniva ritenuto perduto. Le due testimonianze fra loro combinate, che sono fondamentali per l'attribuzione dell'*Alda* a Guglielmo di Blois, non convincevano però il Du Méril, che stentava addirittura a credere che la commedia in distici elegiaci che noi possediamo potesse essere identificata con la *comoedia vestra de Alda* di cui parla Pietro di Blois nella sua epistola. Le motivazioni che spingevano lo studioso non venivano dettate da elementi di carattere filologico e/o letterario ma, purtroppo, da un intento prevalentemente moralistico, e ciò si spiega e si giustifica – almeno in parte – in considerazione del periodo in cui egli compiva le sue ricerche: il Du Méril, insomma, era riluttante a credere che un uomo, un intellettuale, un personaggio di spicco quale Pietro di Blois, giunto ormai a un'età matura, potesse menzionare a titolo di gloria del fratello minore (fra l'altro anch'egli ecclesiastico e certo non più giovanissimo) uno scritto dalla natura tanto licenziosa e oscena³⁰. Scartata come del tutto improbabile l'identificazione

²⁶ Th. WRIGHT, *The «Alda» of Guilelmus Blesensis*, in ID., *A Selection of Latin Stories from Manuscripts of XIIIth and XIVth Centuries*, London 1842, 194-208.

²⁷ É. DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, Paris 1849, 286.

²⁸ É. DU MÉRIL, *Alda*, in ID., *Poésies inédites du Moyen Age*, Paris 1854 (rist. anast., Bologna 1969², che qui utilizzo), 421-442 (ediz. del testo a 425-442, senza indicazione del nome dell'autore).

²⁹ Ivi, 421.

³⁰ «Cependant, sans demander à des hommes du XIII^e siècle la pudeur un peu formaliste et le respect iudaïque des convenances, qui caractérisent le XIX^e, nous hésitons beaucoup à croire qu'un docteur aussi grave que Pierre de Blois eût célébré le plus beau titre de gloire de son frère, déjà parvenu lui-même à la

dell'autore dell'*Alda* con Guglielmo di Blois, il Du Méril propendeva anch'egli, come già Endlicher prima di lui, per l'assegnazione della commedia a Matteo di Vendôme, alla luce, ancora una volta, di considerazioni di tipo stilistico, anche esse, però, molto vaghe, generiche e per nulla cogenti³¹.

A questo punto noi, lettori e studiosi del secolo XXI, certo più smaliziati e forse meno proclivi ad attribuzioni azzardate e/o fantasiose, ci aspetteremmo che l'erudito francese avesse fornito delle prove, delle "pezze d'appoggio", degli esempi paralleli fra l'*Alda* da un lato e le opere di sicura paternità di Matteo dall'altro. Ma nulla di ciò veniva fatto dal Du Méril, secondo una deprecabile tendenza, tipica di alcuni studiosi ottocenteschi – ma non del tutto estirpata neanche al giorno d'oggi – ad avanzare affermazioni non adeguatamente supportate e corroborate da prove evidenti e inoppugnabili. L'unico parallelo che veniva cursoriamente fornito dal Du Méril risulta anzi, alla luce delle più recenti indagini critiche, non solo errato e impertinente, ma addirittura fuorviante e, in buona sostanza, contrario alla tesi che egli voleva dimostrare. Lo studioso citava, infatti, i vv. 27-28 del prologo dell'*Alda* (*Ne matronaret meretrix in verba Sabine, / sunt sua materie reddita verba sue*: sono i versi conclusivi del celebre prologo)³², ponendoli a confronto coi vv. 135-136 della *Lidia* (*Parva fides hodie, minor est tamen in muliere: / omnes si numeres, nulla Sabina manet*)³³. La menzione, nei due brani or ora riportati, di «une femme appelée *Sabine* comme un type de vertu»³⁴ costituirebbe una prova, per il Du Méril, dell'identità dei due autori, quello dell'*Alda* e quello della *Lidia* e, poiché egli credeva che la *Lidia* fosse opera di Matteo di Vendôme, ne risultava la logica conclusione che anche l'*Alda* dovesse essere stata scritta dallo stesso Matteo.

Non v'è dubbio che al giorno d'oggi tali affermazioni siano non solo ampiamente superate, ma anche, in parte, sembrano un po' ridicole – pur con tutto il rispetto che occorre conferire all'epoca vetusta e pionieristica in cui esse venivano avanzate e all'indubbia caratura di studioso del Du Méril. Innanzitutto, la *Lidia* non è affatto opera di Matteo di Vendôme (come ogni tanto si è sentito dire e scrivere, ancora in tempi a noi vicini, soprattutto da parte di alcuni studiosi di Boccaccio disinformati della problematica attribuzione della commedia, modello, com'è noto, della novella decameroniana di Lidia, Pirro e Nicostrato)³⁵; essa è, anzi,

maturité de l'âge et assez avancé dans la hiérarchie ecclésiastique, une composition d'une nature aussi cruelement licencieuse» (ivi, 422).

³¹ «Ce qui frappe d'abord dans cette élégie, ce sont d'incontestables analogies avec les pièces que l'on sait être de Mathieu de Vendôme: c'est la même phrase brisée et souvent obscure, la même recherche de jeux de mots et de toutes les affectations du bel-esprit, le même cynisme d'expression et la même crudité de pensée, enfin la même versification un peu plate, quoique plus habile et plus facile, comme il devait arriver à un poète auquel l'âge aurait donné plus d'habileté et d'expérience» (ivi, 422).

³² GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 50.

³³ <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, a cura di I. GUALANDRI-G. ORLANDI, in *Commedie latine*, vol. VI, cit, 111-318 (a 218).

³⁴ É. DU MÉRIL, *Alda*, cit., 422.

³⁵ G. BOCCACCIO, *Decam.* VII 9 (la cui rubrica recita: «Lidia moglie di Nicostrato ama Pirro: il quale, acciò che credere il possa, le chiede tre cose le quali ella gli fa tutte; e oltre a questo in presenza di Nico-

opera di un suo acerrimo rivale, che già da gran tempo è stato stabilmente identificato, con alto grado di probabilità, in Arnolfo d'Orléans³⁶. In secondo luogo, la menzione di una donna Sabina, nei due passi poco più sopra citati, non significa e non prova assolutamente nulla, in quanto non si tratta certo di un personaggio reale (una donna "chiamata" Sabina), bensì di un puro purissimo *tópos*, relativo alla proverbiale castità, virtù e morigeratezza delle donne di quella regione (in linea col celebre racconto liviano)³⁷. Nei vv. 27-28 dell'*Alda*, insomma, l'autore giustifica la propria scelta di un linguaggio in parte scabroso per «non far parlare una puttana come una matrona sabina»³⁸, e quindi proponendo un adeguamento linguistico e stilistico all'argomento dell'opera; nella *Lidia*, invece, si tratta di una generica battuta polemica contro le donne, inserita all'interno del lungo monologo di Lusca, serva di Lidia: una vera e propria *summa* retorica della satira antimulierale medievale («se le passi tutte in rassegna, non ne uscirà una sola Sabina»)³⁹.

Ma allora – ci si chiederà – che fine avrà fatto per il Du Ménil la *comoedia* [...] *de Alda* di Guglielmo di Blois, tanto lodata dal fratello ma non identificabile, secondo l'erudito francese, con il testo da lui pubblicato e studiato? Egli pensava di poterla identificare in alcuni frammenti di un poema esametrico, da lui reperito in un florilegio umanistico (datato 1455), frammenti che forse, per lui, costituirebbero i resti dell'opera di Guglielmo⁴⁰: «le style – egli osservava –

strato si sollazza con lui e a Nicostrato fa credere che non sia vero quello che ha veduto»): vd., per es., J.E. GERMANO, *Matthieu de Vendôme e Boccaccio: la «Comoedia Lydiae» (ms. Laur. XXXIII, 31) e la novella di Lidia (Dec. VII, 9). Studio, trascrizione e traduzione del ms. Laurenziano con una storia della critica di fonti essenziali del «Decameron»*, New Brunswick (NJ) 1982 (il quale, ancora nel 1982, sconosceva completamente la problematica attributiva della *Lidia*, pacificamente accettandola come composta da Matteo di Vendôme).

³⁶ Cfr. B.M. MARTI, *Hugh Primas and Arnulf of Orléans*, «Speculum» 30, 2 (1955), 233-238; Br. ROY, *Arnulf of Orléans and the Latin "Comedy"*, «Speculum» 49, 1974, 258-266; F. BERTINI, *Riflessi di polemiche fra letterati nel prologo della «Lidia» di Arnolfo di Orléans*, «Sandalion» 1, 1978, 193-209; Br. ROY-H. SHOONER, *Querelles de maîtres au XII^e siècle: Arnoul d'Orléans et son milieu*, «Sandalion» 8-9, 1985-1986, 315-341; e soprattutto I. GUALANDRI-G. ORLANDI, *Contributi sulla commedia elegiaca «Lidia». Questioni letterarie e testuali*, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, Brescia 1990 = «Paideia» 45, 1990, 199-238; e <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 113-120 e *passim*.

³⁷ LIV. I 9. Sul motivo, cfr. A. BISANTI, *Sul carme 35 (Ad Mathildem reginam) di Ildeberto di Lavardin*, in «*Res perinde sunt ut agas*». *Scritti per Gianna Petrone*, a cura di A. BISANTI-A. CASAMENTO, Palermo 2010, 85-114 (poi in ID., *Quattro studi sulla poesia d'amore mediolatina*, Spoleto [PG], 2011, 71-104, a 100-104).

³⁸ Così traduceva Bertini, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 51.

³⁹ Così traduce la Gualandri, in <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 219. Per il commento al passo – come sempre ottimo ed esauriente – cfr. *ivi*, 277.

⁴⁰ Esso è, invece, probabilmente identificabile col lungo *Carmen elegiacum de amore Aldae virginis*, attribuito a Guarino Veronese – o, più verosimilmente, a suo figlio Battista Guarini, a sua volta padre del futuro autore de *Il pastor fido* – di cui parlerà anche K. Lohmeyer nella *praefatio* alla sua ediz. dell'*Alda* (vd. *infra*, note 49-53 e contesto: cfr. l'ediz. a cura di W.H.D. SURINGAR, Leidae 1867). Qualche notizia sul carme in questione si ricava da BATTISTA GUARINI, *Opuscula*, a cura di L. PIACENTE, Bari 1995: «Il componimento [...] racconta la storia di Alda, una fanciulla bella, nobile e ricca che abbandona la famiglia per inseguire il giovane di cui si è invaghita» (*ivi*, 14). In nota, Piacente si riferiva, citandolo espressamente, al mio vol. del 1990 sulla commedia di Guglielmo di Blois, criticandomi, però, per avere escluso, dal mio studio della fortuna dell'*Alda*, l'indagine sullo «sviluppo umanistico di questo tema, peraltro interessante perché la storia della fanciulla, che nel Medioevo si muove su un filone elegiaco, nella versione umanistica

en paraît plus élevé; le ton plus grave, plus sententieux, et une forme de versification différente»⁴¹. Ma il Du Méril, consapevole della difficoltà di tale identificazione, lasciava la questione in sospeso, osservando piuttosto che il soggetto ben si prestava a diverse rielaborazioni che si estendevano dal *Mischle Sendebär* (ossia la versione ebraica dell'*Historia septem sapientum*) al romanzo *Floris et Lyriopé* di Roberto di Blois, dal *Trubert* di Douin de Lavesne fino al *Don Juan* di George Gordon Byron⁴². Si tratterebbe, per lo studioso ottocentesco, di un «sujet populaire, qui dut par conséquent exercer l'imagination de plusieurs poètes»⁴³: laddove non può non rilevarsi quel gusto, anch'esso tipico dell'epoca, diretto a relegare nell'ambito della poesia "popolare" (nel 1854 ancora romanticamente intesa) buona parte di quelle opere medievali che, invece, di popolare non possiedono alcunché. Più di questo, importa però osservare – e stigmatizzare – come il Du Méril abbia, in buona sostanza, forzato le testimonianze relative alla paternità dell'*Alda*, sulla quale non vi è alcun serio motivo di dubitare, in ciò mosso quasi esclusivamente da considerazioni e preoccupazioni di carattere moralistico, in ossequio a quella *pruderie* che più e più volte è stata quanto mai dannosa nell'ambito delle indagini e delle interpretazioni letterarie.

2.2. Se i primi passi mossi dalla critica riguardo all'*Alda* sono stati indirizzati, soprattutto, alla problematica identificazione dell'autore di essa, la questione più spinosa e lungamente dibattuta, fin quasi ai nostri giorni – ma oggi fortunatamen-

diventa tragedia» (ivi, 14, nota 3); e aggiungeva che a questo carne guariniano stava dedicando allora le sue cure Maria Innocenza Campanale, che ne avrebbe dato al più presto la prima ediz. critica (ma, almeno ch'io sappia, tale lavoro non ha più visto la luce). In ogni caso, il carne guariniano narra una storia quasi del tutto differente da quella raccontata nella commedia di Guglielmo di Blois, con un'unica concordanza nella denominazione della protagonista femminile (e, fra l'altro, si tratta nei due testi di due personaggi assolutamente diversi, anzi opposti e antitetici). Una piccola ricerca ulteriore, effettuata poco tempo prima di licenziare la redazione definitiva di questo saggio, mi ha portato a scoprire che sia il Carducci (G. CARDUCCI, *La gioventù di Ludovico Ariosto e la poesia latina in Ferrara*, in Id., *Opere. Edizione Nazionale*, vol. XIII, Bologna 1939, 191-221) sia il Levi (A. LEVI, *Le poesie latine e italiane di Malatesta Ariosti precedute da una notizia della sua vita*, Firenze 1904) attribuivano tale poemetto elegiaco a Malatesta Ariosto – lontano progenitore di Ludovico – mentre, in realtà, esso può essere assegnato, se non forse al Guarino, al suo allievo Lippo Patesio (cfr. A. CINQUINI, *Aneddoti per la storia politica e letteraria del Quattrocento*, in *Miscellanea Ceriani. Raccolta di scritti originali per onorare la memoria di mr. Antonio Maria Ceriani, prefetto della Biblioteca Ambrosiana*, Milano 1910, 449-487; L. VON BERTALOT, *Über Lateinische Gedichte des Porcellius*, «Zeitschrift für romanische Philologie» 36 [1912], 738-742, poi in Id., *Studien zum italienischen und deutschen Humanismus*, hrsg. von P.O. KRISTELLER, vol. I, Roma 1975, 213-218; G.B. PESENTI, *L'«Alda» ed altre poesie male attribuite a Malatesta Ariosto*, «Athenaeum» 2, 1914, 398-416; e L. QUATTRUCCI, *Ariosto, Malatesta, sub voc.*, in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. IV, Roma 1962, online). Il poemetto in questione, fra l'altro, è in buona sostanza la versificazione latina della *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante* (inc. «O magnanime donne, in cui beltade»), attribuita a Simone Sordini (o Forestani) da Siena, detto il Saviozzo (cfr. *Storia d'una fanciulla tradita da un suo amante* di messer SIMONE FORESTANI DA SIENA, a cura di Fr. ZAMBRINI, Bologna 1862).

⁴¹ É. DU MÉRIL, *Alda*, cit., 424.

⁴² Su alcune di queste "derivazioni" del *plot* dell'*Alda* nella letteratura successiva – in particolare, nel *Trubert* e nel *Floris et Lyriopé* – cfr. A. BISANTI, *Fortuna dell'«Alda»*, cit. Per i rapporti con il *Mischle Sendebär*, vd. *infra*, § 9.2.

⁴³ É. DU MÉRIL, *Alda*, cit., 423.

te del tutto abbandonata – ha riguardato invece l'individuazione del “modello” (o, se si preferisce, della “fonte”) che Guglielmo ha utilizzato e seguito per la composizione della sua commedia. Si tratta di una linea di indagine molto proficua e lungamente praticata, dalla metà dell'Ottocento fino alla fine del Novecento, che – come si cercherà di esemplificare e spiegare nelle prossime pagine – ha condotto spesso a ipotesi francamente discutibili, se non addirittura sconcertanti.

Negli stessi anni nei quali il Du Ménil ribadiva la paternità di Matteo di Vendôme, Victor Le Clerc, nel suo capitolo del vol. 22 dell'*Histoire littéraire de la France* dedicato a Guglielmo di Blois, ne riproponeva – come già Thomas Wright prima di lui – l'attribuzione al fratello di Pietro di Blois⁴⁴. Ciò che risulta più importante – anche ai fini del discorso che verrà condotto via via in questo intervento – è però il fatto che lo studioso dava inizio, nelle sue poche pagine dedicate allo scrittore francese, a quella che diverrà una vera e propria ridda di interpretazioni concernenti il problematico prologo e, di conserva, la “fonte” della commedia, che egli riconosceva in una probabile – e perduta – rielaborazione in prosa dell'*Eunuchus* di Terenzio, a sua volta imitazione dell'omonima commedia menandrea («Voilà bien des suppositions qui seraient inutiles, si l'on pouvait retrouver ici tout simplement, comme l'analogie du sujet y engage, l'*Eunuque* de Ménandre, imité par Térence, et qui offre aussi une jeune fille abusée par le stratagème d'un amant, déguisé en eunuque pour être admis chez elle»)⁴⁵.

Per ben comprendere a cosa volesse alludere il Le Clerc – e, dopo di lui, tutti coloro che si sono variamente occupati della spinosa questione – è necessario chiarire come nel prologo dell'*Alda* (vv. 9-28)⁴⁶ l'autore affermi di essersi ispirato a una rozza versione latina di una commedia di Menandro, il cui titolo – egli aggiunge – non è possibile citare per evidente incompatibilità metrica (v. 12 *non potui nomen lege domare pedum*), ma che egli cerca ugualmente di fare intendere, servendosi della perifrasi *mascula virgo* (v. 10): tale commedia, che nella lingua originale era stata tanto elegante, ormai era ridotta a una povera cosa, meschina e rozza sulla bocca del popolo (vv. 15-16 *vilis et exul erat et rustica plebis in ore, / que fuerat vatis comis in ore sui*), e poiché c'era bisogno di un commediografo che potesse prendere il posto del suo Menandro, Guglielmo si era assunto l'oneroso incarico e l'ardito compito di rielaborarla autonomamente (vv. 17-20 *Dumque novi studium comedi quereret illa, / quem vice Menandri posset habere sui, / me pro Menandro volui sibi reddere longe / impar proposito materiaque minor*). In chiusura del prologo, l'autore si scusa poi coi suoi lettori, che troveranno nell'opera *lasciva nimis* [...] *verba* (v. 25), ma la colpa di ciò non è da attribuirsi a lui, bensì all'argomento un po' troppo scabroso e sconveniente (v. 26 *materie non mea culpa fuit*).

Orbene, questo prologo dell'*Alda* (di cui qui non sono state fornite in sintesi

⁴⁴ V. LE CLERC, *Guillaume de Blois*, in *Histoire littéraire de la France*, t. XXII, Paris 1852, 51-55.

⁴⁵ Ivi, 53.

⁴⁶ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 48-50.

altro che le coordinate essenziali, e sul quale si tornerà più e più volte nel prosieguo di questo intervento) è stato un vero e proprio banco di prova sul quale gli studiosi dell'Ottocento e del Novecento hanno esercitato il loro acume critico e interpretativo ma, in taluni casi (come sovente accade), anche le loro contorsioni e i loro equilibrismi intellettuali, giungendo talvolta a ipotesi davvero inaccettabili, come poc'anzi già si anticipava.

Ma procediamo con ordine.

Pochi anni dopo il Le Clerc, ormai giustamente del tutto abbandonata l'ipotesi attributiva a Matteo di Vendôme, Rudolf Peiper suppose che la traduzione cui farebbe menzione Guglielmo di Blois nel prologo, giudicandola *rustica plebis in ore* (v. 15), fosse addirittura l'*Androgynos* di Cecilio Stazio, che forse poteva ancora leggersi nella sua interezza nel XII secolo⁴⁷. Un passo avanti – o forse indietro? – riguardo al problema in oggetto fu compiuto, qualche anno dopo, da Wilhelm Cloetta, che riesaminò tutta la situazione facendone, come si suol dire, il “punto” e riproponendo l'ipotesi del modello costituito dall'*Eunuchus* terenziano, a sua volta ripreso da Menandro⁴⁸; e, due anni più avanti, soprattutto da Karl Lohmeyer in quella che è la terza edizione dell'*Alda* – dopo quelle del Wright e del Du Ménil – pubblicata nel 1892 nella prestigiosa serie di classici greci e latini dell'editore Teubner di Lipsia⁴⁹. Lo studioso tedesco, dopo aver respinto le tesi del Le Clerc e del Peiper sul modello seguito da Guglielmo per l'elaborazione della commedia, esaminava nuovamente il prologo di essa, cercando di individuare la *Menandri fabula* di cui l'autore dice al v. 14. Il Lohmeyer, in merito a ciò, pensava a una *ypothesis* latina, o addirittura a una rielaborazione latina in prosa, rozza e maldestra (v. 15 *rustica plebis in ore*), della perduta commedia di Menandro *Andrógynos*, che il dotto monaco avrebbe potuto conoscere durante il suo soggiorno in Sicilia, isola che, per i suoi più stretti e continui rapporti con l'Oriente bizantino, possedeva ancora una vitale tradizione culturale in lingua greca⁵⁰. Ma l'editore non si fermò qui. Egli giunse infatti a ricostruire, sulla base dell'*Alda*, la trama della perduta commedia menandrea, nella quale un giovane nobile ma povero, preso dall'amore per una bellissima meretrice, cercherebbe di possederla invocando l'aiuto di un servo avido e ingordo, che però lo tradisce deliberatamente; quindi, su suggerimento di una vecchia mezzana, travestendosi da donna, egli riesce a penetrare nel letto della prostituta e a soddisfare il suo desiderio. Nel finale, poi, tutto sarebbe rientrato nella normalità e nell'ordine costituito – secondo una regola aurea delle commedie – col matrimonio riparatore dei due giovani⁵¹. Nell'originale menandreo, inoltre, la

⁴⁷ R. PEIPER, *Die profane Komödie des Mittelalters*, «Archiv für Literaturgeschichte» 5, 1876, 493-542 (a 527-529).

⁴⁸ W. CLOETTA, *Beiträge zur Literaturgeschichte des Mittelalters und der Renaissance. I. Komödie und Tragödie im Mittelalter*, Halle 1890, 76-78.

⁴⁹ GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comoedia*, ed. K. LOHMEYER, Lipsiae 1892 (ediz. del testo a 51-81).

⁵⁰ Ivi, 19-20.

⁵¹ «Meretricis pulcerrimae amore inflammatus adulescens nobilis sed pauper, cum nullam votis suis

nobile e patetica figura di Ulfo, padre di Alda, sarebbe stata per lo studioso tedesco, assai probabilmente, quella di un tipico lenone da commedia (perché, poi, rimane un mistero che forse neanche lo stesso Lohmeyer avrebbe potuto e saputo spiegare)⁵².

Non proseguo oltre nella presentazione e nella disamina delle argomentazioni avanzate dal Lohmeyer, che pure allestì una non disprezzabile edizione del testo dell'*Alda*, e che nelle pagine introduttive propose alcuni spunti senz'altro utili e interessanti⁵³: è evidente come il sistema di analisi seguito dallo studioso tedesco risulti quanto mai censurabile per noi moderni, poiché indicativo di una metodologia (se così si può dire) fondata più sulle affermazioni gratuite che sulle concrete e fededegne analisi del testo. È però significativo – quantunque appaia anche un po' stupefacente – che la sua ipotesi, mirante a identificare nella fonte dell'*Alda* una rielaborazione prosastica di una perduta commedia menandrea, fu seguita da studiosi di ben altra tempra, quali Ludwig Traube in una sua recensione all'edizione del Lohmeyer⁵⁴; Edmond Faral nel suo celebre saggio complessivo del 1924, volto a un'interpretazione del genere della commedia elegiaca alla stregua di un proto-*fabliau* latino⁵⁵; e Gustave Cohen nelle pagine introduttive alla sua non meno famosa raccolta di commedie latine del XII e XIII secolo, pubblicata nel 1931⁵⁶.

All'interno della silloge diretta dal Cohen, l'edizione dell'*Alda* venne curata dal suo allievo Marcel Wintzweiller⁵⁷ – e si tratta della quarta edizione della commedia, l'ultima prima di quella di Ferruccio Bertini del 1998. Il Wintzweiller, dopo aver discusso e respinto, ancora una volta, le tesi del Du Ménil circa l'attribuzione dell'opera a Matteo di Vendôme, ripercorreva, alla luce delle testimonianze in nostro possesso, le vicende biografiche di Guglielmo di Blois e i suoi rapporti col più celebre fratello Pietro. Passando quindi all'esame dell'*Alda*, lo studioso si soffermava anch'egli sul prologo, discutendo le ipotesi del Le Clerc e del Lohmeyer circa il testo di riferimento cui l'autore farebbe allusione. Sull'ipotesi del primo – che aveva pensato a una ormai perduta imitazione prosastica dell'*Eunuchus* terenziano – il Wintzweiller mostrava parecchie perplessi-

spem respondere videat, servi voracis nequam foedi auxilium implorat. Qui tamen fraudulenter agens adolescentem et patrem eius avarum dolis ludit nihilque proficit ero depereunti. Tandem adolescens a nutrice vetula ad votorum effectum ducitur; mutatis enim cum meretricis ministra vestibus thalamum ei introire licet, ubi desiderium expletur. Mox autem res notescit et felici exitu adolescenti virgo nubitur» (ivi, 21).

⁵² «Atque in primis personas transformare debuit Medii Aevi poeta nonnullas [...], itemque qui eam custodiret non iam potuit esse leno, sed pater virginis» (ivi, 21).

⁵³ Si vd., in partic., il cap. 3 dell'introduzione (*De poetae arte. Carmini quod tribuerint aequales et posterius*, 25-39), con la registrazione di molti raffronti paralleli fra l'*Alda* e altre commedie elegiache. Di esso mi avvarrò nel prosieguo di questo lavoro (in partic., ai §§ 8.1, 8.2 e 9.2).

⁵⁴ L. TRAUBE, recens. a GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comoedia*, cit., «Berliner Philologische Wochen» 13, 1893, coll. 717-718.

⁵⁵ E. FARAL, *Le fabliau latin au Moyen Age*, «Romania» 50 (1924), 321-385 (a 335, nota 2).

⁵⁶ G. COHEN, *Introduction*, ne *La "Comédie" latine en France*, cit., vol. I, V-XLV (a XVIII).

⁵⁷ GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, éd. M. WINTZWEILLER, cit., 107-151 (ediz. del testo e trad. fr. a 130-151).

tà – fra l'altro, assolutamente condivisibili, per quel che mi riguarda – poiché «cette conjecture ne rend pas bien compte du titre *mascula virgo*», pur affermando che fosse perfettamente possibile, anzi probabile, che Terenzio sia stato direttamente conosciuto dal poeta di Blois («D'autre parte, Térence était assez couramment lu au XII^e siècle et il est difficile d'admettre qu'un clerc aussi cultivé que Guillaume de Blois n'ait pas eu le texte même de l'*Eunuque* entre les mains»)⁵⁸; quanto al secondo, la sua ipotesi veniva invece corroborata dall'editore francese, il quale la discuteva lungamente, confermandone l'effettiva validità. Anche il Wintzweiller, infatti, era convinto della conoscenza di Menandro nella Sicilia del XII secolo. Se in tutta l'Europa occidentale la lingua greca è ormai in disuso da parecchi secoli, questo discorso non riguarda però l'Italia meridionale e la Sicilia nello specifico, che «pendant tout le Moyen Age on été en rapports étroits avec l'Orient et ont joué le rôle d'intermédiaires auquel leur situation géographique les destinait»⁵⁹. È probabile quindi, per il Wintzweiller, che Guglielmo avesse conosciuto, durante il suo soggiorno siciliano, l'adattamento in prosa latina dell'*Andrógynos* menandro dal quale ha tratto lo spunto per la sua commedia.

Siamo, come ben si vede, esattamente sulla scia delle argomentazioni del Lohmeyer, ribadite dal Traube, dal Faral, dal Cohen. Ma lo studioso francese, non contento di ciò, andava ancora oltre. Egli si sforzava, infatti, di notare tutte le possibili somiglianze fra i temi e i personaggi dell'*Alda* e i temi e i personaggi caratteristici del teatro di Menandro (peraltro solo supposti, sulla base dei pochi, pochissimi versi che del commediografo ellenistico era possibile leggere nel 1931), e di motivare anche le evidenti e innegabili differenze: per cui la meretrice della commedia menandrea è divenuta, nel testo mediolatino, una fanciulla beneducata, il tradizionale e sgradevole lenone ha ceduto il posto a uno sposo disperato per la dipartita dell'amatissima moglie e che, da padre nobile, vuole sottrarre l'unica figlia, del pari amatissima, a un simile destino; purtuttavia, continuava lo studioso francese, i motivi dell'amore contrariato e contrastato, del travestimento, del matrimonio per forza sono caratteristici della maniera di Menandro, «telle que nous la connaissons par les fragments conservés et par ses imitateurs latins», e la stessa cosa può dirsi dei personaggi, «une jeune fille d'une beauté remarquable, un jeune homme bien né, mais pauvre, qui l'aime; un père avare, un esclave gourmand et fourbe, une vieille nourrice complaisante et rusée»⁶⁰. La conclusione – che ritengo francamente inaccettabile – cui il Wintzweiller perveniva al termine della sua disamina dell'annoso problema, era che l'*Alda*, per le sue caratteristiche, palesa una diretta derivazione dalla commedia classica greca, cui si apparenta strettamente («l'*Alda* se rattache donc bien par ses données à la tradition de la comédie antique»)⁶¹.

⁵⁸ Ivi, 114.

⁵⁹ Ivi, 115.

⁶⁰ Ivi, 117.

⁶¹ Ivi, 117. Certamente migliore e meno discutibile risultava, invece, la seconda sezione dello scritto introduttivo del Wintzweiller (ivi, 117-124), dedicata allo stile, alla lingua, alla versificazione della comme-

2.3. Negli anni '50 del secolo scorso, esattamente un anno dopo la pubblicazione del fondamentale saggio complessivo di Gustavo Vinay sulla commedia elegiaca (in cui, però, il grande studioso non si occupava dell'annoso problema della "fonte" dell'*Alda*)⁶², nuove ipotesi per la possibile risoluzione della questione vennero avanzate da Günther Neumann e da Jean De Ghellinck. Il primo⁶³ seguiva, in buona sostanza, le tesi del Lohmeyer, pensando anch'egli a una *ypothesis* latina di una perduta commedia menandrea. Ma, non contento di ciò, postulava addirittura che nell'*Andrógynos* il commediografo ellenistico avesse rielaborato in chiave burlesca l'argomento degli *Skyrioi* di Euripide, onde, secondo tale presupposto, l'*Alda* consentirebbe non solo di ricostruire la trama della perduta commedia di Menandro, ma anche, indirettamente, quella dell'altrettanto perduta tragedia euripidea (congetture, queste, che si commentano da sole). Il secondo, due anni dopo⁶⁴, opinò invece che Guglielmo di Blois, in realtà, avesse conosciuto una versione in prosa della commedia menandrea, e che tale rielaborazione fosse stata compiuta dall'arcivescovo di Catania Enrico Aristippo, uomo dotto nella lingua e nella letteratura greca, in un'epoca di poco precedente l'arrivo di Guglielmo in Sicilia (e, alla luce di tale ipotesi, sarebbe spiegabile il problematico *nuper* che si legge al v. 13 del prologo: vv. 13-14 *Venerat in linguam nuper peregrina Latinam / hec de Menandri fabula rapta sinu*).

Ma certamente il più significativo fra tutti gli interventi miranti a individuare la – vera o piuttosto ipotetica – "fonte" della commedia mediolatina, è stato quello di Konrad Gaiser, che nel 1977 pubblicò un importante volume (un libro intero e anche abbastanza corposo, quindi, non un semplice articolo o saggio, come i suoi predecessori) espressamente dedicato, appunto, a tale problema⁶⁵. Si tratta di un contributo di notevole rilievo – al di là delle discutibili conclusioni cui egli pervenne – nel quale lo studioso tedesco cercava di ricostruire, con ampiezza di dottrina e profondità critica, le complicate vicende rielaborative che portarono, nel corso dei secoli, quattro commedie di Menandro (o, comunque, ellenistiche) a una prima redazione latina in versi, in epoca classica, sotto forma di *palliatae*, quindi a una redazione prosastica tardoantica e, di lì, a quattro commedie elegiache del XII secolo, per la precisione il *Geta* e l'*Aulularia* di Vitale di Blois, il *De nuntio sagaci* e, per l'appunto, l'*Alda* di Guglielmo di Blois. I quattro testi me-

dia, nella quale lo studioso passava in rassegna i termini non classici – o di uso non classico – e i problemi inerenti alla metrica (quantità di sillabe, cesure, elisioni, rime, e così via).

⁶² G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII (Discussioni e interpretazioni)*, «Studi Medievali», n.s., 18, 1952, 209-271 (poi, col titolo *Commedie o "fabliaux"*, in Id., *Peccato che non leggesse Lucrezio*, a cura di Cl. LEONARDI, Spoleto [PG] 1989, 173-241).

⁶³ G. NEUMANN, *Menander's Ἀνδρόγυνος*, «Hermes» 81, 1953, 491-496.

⁶⁴ J. DE GHELLINCK, *L'essor de la littérature latine au XII^e siècle*, Bruxelles-Bruges-Paris 1955², 258 e 482.

⁶⁵ K. GAISER, *Menander's «Hydria». Eine hellenistische Komödie und ihr Weg in lateinische Mittelalter*, Heidelberg 1977.

diolatini consentirebbero quindi, per il Gaiser, la “ricostruzione” degli originali menandrei, ormai irrimediabilmente perduti⁶⁶.

Per quel che concerne, in particolare, l'*Alda*, il Gaiser partiva da una nuova – ancora un'altra! – interpretazione del problematico v. 13 del prologo (*venerat in linguam nuper peregrina latinam*), proponendo che, in esso, il *nuper* andasse correlato non a *venerat* («questa commedia, strappata dal seno di Menandro, era giunta da poco, straniera, in traduzione latina»)⁶⁷, bensì a *peregrina* (onde tutto il significato del distico in oggetto muterebbe sensibilmente in «*fino a poco tempo fa vagante senza patria*, questa commedia di Menandro è entrata un tempo nella lingua latina»)⁶⁸. Riguado, poi, ai vari stadi attraverso i quali l'*Andrógynos* menandro sarebbe giunto fino a Guglielmo di Blois, lo studioso pensava che la commedia – a sua volta derivata, come si è detto, dagli *Skyrioi* di Euripide – in seguito a una contaminazione con una novella di origine (guardacaso!) orientale, fosse stata rielaborata una prima volta da Cecilio Stazio nell'*Androgynos* – di cui possediamo solo scarsi frammenti, come d'altronde per tutta la produzione del commediografo latino⁶⁹ – e una seconda volta da un ignoto autore tardoantico in una commedia in prosa – ovviamente perduta – intitolata *Androgynaculum*⁷⁰. La dotta e paziente indagine del Gaiser, che ebbe, da un lato, il merito di conciliare armonicamente molte delle proposte e delle ipotesi precedenti (Peiper, Lohmeyer, Wintzweiller), purtroppo palesava, dall'altro, il difetto di risultare troppo forzatamente costruita su basi in realtà assai fragili, in quanto non conosciamo adeguatamente né la tragedia euripidea, né la *palliata* di Cecilio Stazio, giunteci entrambe frammentarie, né tanto meno la fantomatica redazione prosastica tardoantica, della cui esistenza è metodologicamente corretto dubitare (e, in ogni caso, anche quando essa fosse realmente esistita, noi non la possediamo e quindi, come si suol dire, le chiacchiere stanno a zero). Resta, comunque, la sostanziale validità di un tentativo nuovo e audace, che però non risolve adeguatamente, a mio avviso – anzi, non lo risolve per nulla – i principali problemi posti dall'*Alda*. Bisognerà infatti aspettare ancora qualche anno perché tali problemi possano ricevere una loro ben più valida e motivata chiarificazione.

Nello stesso torno di tempo in cui il Gaiser stampava il suo volume, prendeva l'avvio la pubblicazione della collana genovese di *Commedie latine del XII e XIII secolo*, ideata, coordinata e diretta da Ferruccio Bertini e realizzata in parte da lui stesso, in parte da un gruppo di colleghi, allievi e collaboratori (Magda Bonacina, Paola Busdraghi, Enzo Cadoni, Andrea Dessì Fulgheri, Paolo Gatti,

⁶⁶ Ma le conclusioni cui giunse lo studioso tedesco, benché supportate da ampia documentazione e da innegabili capacità argomentative, risultano a mio giudizio un po' troppo azzardate.

⁶⁷ Così Bertini traduceva i vv. 13-14, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 51.

⁶⁸ K. GAISER, *Menander's «Hydria»*, cit., 416-417.

⁶⁹ Essi sono stati pubblicati – insieme a tutti gli altri del commediografo latino – da O. RIBBECK, *Scaenicae Romanorum poesis fragmenta. Comiorum romanorum praeter Plautum et Terentium fragmenta*, Leipzig 1897; e, quindi, da T. GUARDÌ, *I frammenti di Cecilio Stazio*, Palermo 1974.

⁷⁰ K. GAISER, *Menander's «Hydria»*, cit., 417-433.

Isabella Gualandri, Giovanni Orlandi, Silvana Pareto, Stefano Pittaluga, Simona Rizzardi, Gabriella Rossetti, Annamaria Savi) che hanno operato sotto la sua supervisione, e tesa a sostituire e a integrare, gradatamente, la ormai superata e, in taluni casi, inservibile edizione complessiva delle quindici commedie di ambiente francese – o, tutt'al più, franco-inglese – del secolo XII diretta da Gustave Cohen nel 1931. Nel 1976 – un anno prima, quindi, della pubblicazione della monografia del Gaiser, era infatti apparso il primo volume della serie genovese, cui, nel corso di quasi un quarto di secolo, ne sarebbero seguiti altri cinque, fino al 1998, con due ulteriori volumi di concordanze usciti nel 2000⁷¹. L'iniziativa di presentare in edizioni critiche affidabili e fededegne, corredate da ampie e puntuali introduzioni storico-letterarie e filologiche, con traduzione italiana a fronte e commento esegetico-linguistico, il vasto patrimonio dei ventidue componimenti in vario modo afferenti al genere della commedia elegiaca (a tale numero ormai assurge, infatti, la consistenza del *corpus*), ha conferito, inoltre, una notevole spinta propulsiva agli studi e alle ricerche sul fenomeno della commedia elegiaca latina, con risultati talvolta eccellenti. Fra l'altro, bisogna rilevare come la collana genovese (e questo è uno degli indubbi meriti di chi l'ha ideata e felicemente portata a termine) si sia configurata fin da subito come ben più vasta di quella coordinata e diretta dal Cohen, ospitando al suo interno non soltanto i quindici testi di area francese (e, ripeto, anche inglese) del XII secolo, bensì allargando i propri orizzonti geografici alla Germania (con l'*Asinarius*, il *Rapularius I* e il *Rapularius II*)⁷² e all'Italia (col *De lombardo et lumaca*, il *De more medicorum*, il *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa e il *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento)⁷³ del XIII secolo, per non parlare dell'attenzione e dell'acribia con le quali, in genere, si sono mossi i singoli editori (benché, purtroppo, anche in tal caso con le dovute e inevitabili eccezioni, che non sono sfuggite ai più avveduti recensori)⁷⁴.

⁷¹ *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. I, Genova 1976; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. II, Genova 1980; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. III, Genova 1980; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. IV, Genova 1983; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. V, Genova 1986; *Commedie latine del XII e XIII secolo*, vol. VI, Genova 1998; *Commedie latine del XII e XIII secolo. Concor-danze*, a cura di G. ROSSETTI-G. LA PLACA, 2 voll., Genova 2000.

⁷² Vd., rispettivamente, *Asinarius*, a cura di S. RIZZARDI, in *Commedie latine*, vol. IV, cit., 137-251; *Rapularius I*, a cura di P. GATTI, in *Commedie latine*, vol. V, cit., 11-79; *Rapularius II*, a cura di P. GATTI, in *Commedie latine*, vol. VI, cit., 319-378.

⁷³ Vd., rispettivamente, *De Lombardo et lumaca*, a cura di M. BONACINA, in *Commedie latine*, vol. IV, cit., 95-135 (e, più recentemente, St. VOCE, *Il «De Lombardo et lumaca»: fonti e modelli*, Soveria Mannelli [CZ] 2009); *De more medicorum*, a cura di P. GATTI, in *Commedie latine*, vol. VI, cit., 379-427; RICCARDO DA VENOSA, *De Paulino et Polla*, a cura di St. PITTALUGA, in *Commedie latine*, vol. V, cit., 81-227; IACOPO DA BENEVENTO, *De uxore cerdonis*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine*, vol. VI, cit., 429-503.

⁷⁴ Fra le recensioni e i contributi più impegnati in direzione interpretativa e critico-testuale, oltre a quelli già indicati *supra*, nota 8, cfr. M. FEO, *Studi sulla «commedia elegiaca»*, in «Annali della Scuola Normale Superiore di Pisa», n.s., 8, 4, 1978, 1731-1750; G. ORLANDI, recens. a *Commedie latine*, vol. I, cit., «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 107, 1979, 361-366; ID., *Contributi sul testo di quattro commedie elegiache*, «Sandalion» 2, 1979, 267-302; E. CECCHINI, *Sul teatro latino medioevale*, «Giornale Italiano di Filologia», n.s., 11, 1980, 305-317; ID., *A proposito di «commedie» medioevali: stemmi, problemi*

Un'occasione importante per fare "il punto" sul problema della commedia elegiaca e, insieme, per proporre nuove vie di ricerca e avanzare suggestive prospettive di approfondimento critico e interpretativo, fu rappresentata, più o meno nel medesimo torno di tempo, dal III Convegno del Centro di Studi sul Teatro Medioevale e Rinascimentale (allora con sede a Viterbo, successivamente trasferitosi a Roma), organizzato da Federico Doglio e svoltosi a Viterbo fra il 26 e il 28 maggio 1978, i cui atti vennero pubblicati, come di consueto, l'anno successivo⁷⁵. All'interno del congresso, ben sei furono le relazioni dedicate alla commedia elegiaca. Se in quelle di Ferruccio Bertini, di Gabriella Lodolo, di Joachim Suchomski, di Michel Rousse e di Stefano Pittaluga⁷⁶ le considerazioni sull'*Alda* – pur presenti, soprattutto nelle prime tre – restavano un po' sullo sfondo e in margine, più ampio risalto esse ebbero invece nella relazione di Alan Keith Bate, dedicata al *Geta*, all'*Alda* e al *Babio* (intervento che, comunque, come si dirà subito, si prestava e si presta a più di una ragionevole e motivata perplessità)⁷⁷.

In questa relazione, il Bate si muoveva in una prospettiva ricezionistica, tesa a individuare le caratteristiche del pubblico cui gli autori di commedie elegiache si rivolgevano di volta in volta, servendosi, come *specimina* per la sua disamina, dei tre testi di cui si è detto. In particolare, lo studioso inglese distingueva fra un pubblico «in contatto quotidiano con il latino e con gli autori latini», e un pubblico di spettatori «che avevano frequentato la scuola», ma i cui ricordi «delle finzze linguistiche erano molto approssimativi»⁷⁸. Conformemente con questa impostazione – e si noti come il Bate considerasse le tre opere alla stregua di

testuali, questioni attributive, «Maia», n.s., 37, 1, 1985, 59-77; Id., *Su alcuni luoghi della "commedia" «Lidia»*, «Filologia Mediolatina» 3 (1996), 267-275 (tutti e tre ora in Id., *Scritti minori di filologia testuale*, cit., 125-143, 153-181, 195-203); B.K. BRASWELL-M. BILLERBECK, recens. a *Commedie latine*, vol. I, cit., «Studi Medievali», n.s., 23, 1, 1982, 246-259; Tr. LAWLER, recens. a *Commedie latine*, vol. III, cit., «Speculum» 59, 2, 1984, 383-386.

⁷⁵ *L'eredità classica nel Medioevo*, cit. Sul vol. nel suo complesso, rinvio alla recens. di A. ORLANDO, «Schede Medievali» 1, 1981, 49-52. Aggiungo che, nel corso dei lavori congressuali – come è stata da sempre consuetudine del Centro – venne rappresentato, in latino, il *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento (Viterbo, Piazza san Pellegrino, 26-27 maggio 1978). Ricordo benissimo ancor oggi, ormai a distanza di più di trentacinque anni, il filmato che, di questo spettacolo, venne proiettato, alla presenza di Federico Doglio e di Ferruccio Bertini (che dello spettacolo stesso erano stati i promotori e gli organizzatori), a Carini (PA) nell'ottobre del 1982, in occasione della Seconda Settimana Residenziale di Studi Medievali sul tema *Sacro e profano nel teatro medievale (secc. XI-XIII)* (Carini, 18-23 ottobre 1982), organizzata dall'Officina di Studi Medievali. Non concordo affatto, inoltre, con M. MOLINA SÁNCHEZ, *La recepción de Plauto y Terencio en la comedia latina medieval*, in *Estudios sobre Plauto*, a cura di A. POCIÑA-B. RABAZA, Madrid 1998, 71-100, che ritiene che tale tentativo di messinscena «resulta más forzado» (80).

⁷⁶ F. BERTINI, *La commedia latina del XII secolo*, cit., 63-80; G. LODOLO, *La tipologia femminile nella commedia elegiaca del secolo XII*, ne *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., 81-100; J. SUCHOMSKI, *Transformationen des komischen Erbes in der «Nova Comedia»: Komödie oder Satire?*, ivi, 111-126; M. ROUSSE, *Le «Babio», le dialogue et le jeu du théâtre*, ivi, 173-190; St. PITTALUGA, «*De nuncio sagaci*» e «*Pamphilus*»: studio parallelo, ivi, 291-300 (poi in Id., *La scena interdetta. Teatro e letteratura fra Medioevo e Umanesimo*, Napoli 2002, 13-22).

⁷⁷ A.K. BATE, *Language for School and Court: Comedy in «Geta», «Alda» and «Babio»*, ne *L'eredità classica nel Medioevo*, cit., 143-156 (con trad. ital. a 157-171, da cui cito).

⁷⁸ Ivi, 157.

vere e proprie commedie, scritte per la recitazione e probabilmente recitate davvero⁷⁹ – egli analizzava il *Geta* di Vitale di Blois⁸⁰, che rivela un assai stretto legame coi dotti letterati della Valle della Loira, e il *Babio*⁸¹, localizzabile invece presso la corte plantageneta di re Enrico II d’Inghilterra. Per quanto concerne, invece, l’*Alda* – che è il testo che qui ci interessa – il Bate legava la composizione e l’effettiva realizzazione scenica dell’opera alla corte di Guglielmo II di Sicilia, formata prevalentemente da gentiluomini normanni ivi arrivati al seguito di Pietro di Blois. Lo studioso, riaprendo nuovamente la discussione circa l’interpretazione del problematico prologo, non si distaccava molto dalle argomentazioni del Lohmeyer e poi del Gaiser, proponendo anch’egli una spiegazione del tormentato v. 13 (*venerat in linguam nuper peregrina latinam*) alla luce della quale la perduta commedia di Menandro sarebbe stata introdotta in Sicilia attraverso qualche rielaborazione greca e, poi, tradotta malamente in latino.

È comunque più interessante rilevare come il Bate collegasse il prologo dell’*Alda* a quello dell’*Aulularia* di Vitale di Blois⁸², aprendo una strada all’interpretazione del problematico passo che sarebbe stata poi approfondita – e definitivamente chiarita – da altri studiosi qualche anno più tardi⁸³. Si tratta però, nell’intervento del Bate, di un semplice accenno, che non viene assolutamente e opportunamente corroborato da prove evidenti – che pure ci sono, e innegabili – di una certa qual filiazione del prologo dell’*Alda* da quello dell’*Aulularia*. D’altra parte, ciò che maggiormente – se non esclusivamente – interessava allo studioso inglese era ben altro: rilevare, cioè, ancora una volta la massiccia presenza ovidiana nell’*Alda* (laddove, comunque, non vi mancano echi e suggestioni del Virgilio dell’*Eneide*, dell’Orazio dell’*Ars poetica*, del Giovenale della *Satira IV*)⁸⁴, formulando di conserva un giudizio sostanzialmente negativo e restrittivo sulla commedia di Guglielmo di Blois, che sarebbe – per il Bate – un’opera globalmente mancata, scritta ammiccando al pubblico normanno e calcando volutamente la mano su particolari realistici e osceni, i quali, però (come la *descriptio* di Spurio, o la scena in cui l’ingenua Alda fa domande sulla *cauda* di Pirro travestito da donna), mancherebbero completamente di impatto drammatico.

È un’interpretazione che lascia perplessi, questa del Bate. Se da una parte, infatti, l’individuazione del pubblico per cui l’*Alda* venne composta risulta abbastanza accettabile e veridica (o, almeno, verosimile), dall’altra, però, il giudizio complessivo sulla commedia è viziato da un pregiudizio di stampo moralistico

⁷⁹ Nello stesso anno, infatti, lo studioso pubblicò un altro articolo dedicato specificamente a questo problema: A.K. BATE, *Twelfth-Century Latin Comedies and the Theatre*, in *Papers of the Liverpool Latin Seminary. II. Vergil and Roman Elegy. Medieval Latin Poetry and Prose. Greek Lyric and Drama*, ed. by Fr. CAIRNS, Liverpool 1979, 249-262.

⁸⁰ Cfr. VITALE DI BLOIS, *Geta*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine*, vol. III, cit., 139-242.

⁸¹ Cfr. *Babio*, a cura di A. DESSÌ FULGHERI, in *Commedie latine*, vol. II, cit., 129-301.

⁸² Cfr. VITALE DI BLOIS, *Aulularia*, a cura di F. BERTINI, in *Commedie latine*, vol. I, cit., 17-137; ottima anche l’edizione a cura di M. MOLINA SÁNCHEZ (VITAL DE BLOIS, *Aulularia*, Madrid 1999).

⁸³ Vd. *infra*, § 2.4.

⁸⁴ Di tutte queste suggestioni – e di tante altre ancora – si parlerà meglio nel prosieguo di questo lavoro.

(che traspare anche nelle pagine dedicate al *Geta*) che inficia gravemente, a mio avviso, la validità delle affermazioni dello studioso inglese. Quando, parlando di Guglielmo, egli scrive che «il suo interesse era la pornografia»⁸⁵, risulta profondamente ingiusto, in quanto non tiene conto – solo per dirne una – di tanti e tanti brani della commedia che pornografici non sono affatto, quali la scena iniziale fra Ulfo e Alda madre, la *descriptio pulchritudinis* della protagonista, il lamento di Pirro “malato d’amore”, e che rivelano anzi, nello scrittore mediolatino, un’apprezzabile sensibilità poetica. Passi che considerazioni di questo tipo venissero fatte dal Du Ménil nel 1854 o anche dal Wintzweiller nel 1931, ma non è assolutamente accettabile che nel 1978, solo quarant’anni fa, esse venissero ancora ribadite da uno studioso moderno.

Il panorama di studi e di ricerche che si è fin qui tracciato consente alcune considerazioni provvisorie. L’attenzione degli studiosi, dopo i primi tentativi di attribuire l’*Alda* a Matteo di Vendôme, si è prevalentemente focalizzata sul prologo dell’opera, in una serie di interpretazioni spesso contrastanti che però, almeno fino alla fine degli anni ’70 del secolo scorso, non erano ancora approdate a una soluzione definitiva dell’annosa e spinosa questione. Lo stesso tentativo di Konrad Gaiser, che sempre al termine degli anni ’70 appariva, in fondo, come il più valido e organico, si rivelava però, alla prova dei fatti, viziato da presupposti in larghissima misura inaccettabili, oltreché sicuramente troppo macchinoso e artificioso, sia nelle premesse sia nelle conclusioni.

Mancava ancora, in ultima analisi, una lettura complessiva e moderna della commedia – dopo quelle, utili ma superate, del Faral e del Wintzweiller, o quella, stimolante ma isolata e un po’ troppo “personale”, del Vinay – che contribuisse a ricostruire anche il gusto letterario, la cultura del dotto monaco, e che non si appuntasse esclusivamente e capziosamente sul problema della dipendenza o no da una più o meno fantomatica commedia perduta di Menandro; di conserva, si sentiva fortemente l’esigenza di una nuova edizione critica della commedia che sostituisse quella del Wintzweiller, edizione che, comunque, avrebbe visto la luce soltanto nel 1998 (quantunque fosse pronta già da molto tempo)⁸⁶; mancavano ancora le indagini sulle fonti, sui modelli – quelli reali, classici, tardoantichi e medievali, non quelli soltanto supposti e ipotizzati – dell’*Alda* e, insieme, sul suo *Fortleben* nella tradizione letteraria successiva, sia in altre commedie elegiache sia, soprattutto, nella letteratura francese dei secoli XII e XIII⁸⁷ e, successivamente, nella produzione di Giovanni Boccaccio (che, com’è noto e come si è detto in apertura di questo saggio, trascrisse di sua mano l’*Alda*, insieme al

⁸⁵ A.K. BATE, *Language for School and Court*, cit., 170.

⁸⁶ Vd. *infra*, § 2.4.

⁸⁷ Cfr. A. BISANTI, *L’«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 47-60; ID., *Fortuna dell’«Alda»*, cit.; nonché M. BONAFIN, *La parodia e il briccone divino. Modelli letterari e modelli antropologici del «Trubert» di Douin de Lavesne*, ne *«L’Immagine Riflessa»* 5, 1982, 237-272 (poi in ID., *Parodia e modelli di cultura*, Milano 1990, 87-126); e F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 26-30.

Geta e alla *Lidia*, nel celebre Zibaldone Laurenziano, ms. Laur. Plut. 33, 31)⁸⁸; mancavano ancora, infine, quei tentativi – in parte esperiti da chi scrive ormai quasi trent'anni fa e più di recente ripresi, riproposti e approfonditi – di applicare alla commedia di Guglielmo di Blois le più moderne teorie e metodologie di analisi letteraria e antropologica dei testi, che potessero adeguatamente illuminare e interpretare l'opera mediolatina⁸⁹.

2.4. Fra gli anni '80 e '90 del secolo scorso, finalmente, e dopo tante ricerche e indagini non tutte e non sempre convincenti – molte delle quali sono state passate in rassegna e discusse nelle pagine precedenti – una parola a suo modo “definitiva” (a mio avviso) non solo sulla questione della “fonte” dell'*Alda* (e, di conserva, sull'interpretazione del prologo), ma anche, in generale, sulla commedia nel suo insieme, venne pronunciata da Ferruccio Bertini. Lo studioso genovese propose il risultato dei suoi studi e delle sue riflessioni sul testo di Guglielmo di Blois in un saggio apparso la prima volta nel 1987 entro la ponderosa miscellanea di studi in onore di Francesco Della Corte (peraltro maestro dello stesso Bertini), poi ripubblicato in volume nel 1997⁹⁰, ripresentando quindi le proprie ipotesi e le conclusioni cui era giunto nel corso di uno studio ormai più che ventennale nelle notizie introduttive alla sua edizione critica dell'*Alda* del 1998⁹¹.

È, questa di Bertini, la più convincente e valida lettura del prologo dell'*Alda* e della commedia nel suo insieme che sia apparsa dopo l'intervento di Gustavo Vinay del 1952. Si tratta, infatti, di un saggio di analisi storico-letteraria che riesce esemplarmente a fare il punto sull'annosa e problematica questione della (vera o presupposta) “fonte” della commedia e che, allo stesso tempo, traccia le linee direttrici per un corretto intendimento del testo.

Dopo alcune pagine iniziali dedicate al genere della commedia elegiaca – nelle quali vengono sinteticamente riassunte le principali conclusioni cui lo studioso era già pervenuto in alcuni dei suoi interventi precedenti – e dopo aver riportato testo e traduzione del prologo e aver discusso e confutato le opinioni dei principali studiosi che si erano occupati del problema (Le Clerc, Peiper, Lohmeyer, Neumann, De Ghellinck e Gaiser), Bertini sottoponeva a una serrata ana-

⁸⁸ Agli studi indicati *supra*, nota 4, si aggiungano F. BERTINI, *Una novella del Boccaccio e l'«Alda» di Guglielmo di Blois*, «Maia» 29-30, 1977-1978, 135-141; S. CALLIERO AMORINO, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois e il «Ninfale fiesolano» del Boccaccio*, «Sandalion» 3, 1980, 335-343; D. GOLDIN, *Il Boccaccio e la poesia latina francese del XII secolo*, «Studi sul Boccaccio» 13, 1981-1982, 327-362; P. NAVONE, *Fiammetta tra classici e medievali: appunti sulla fortuna di letteratura ovidiana e pseudo-ovidiana nell'«Elegia»*, in *Studi di Filologia e Letteratura*, vol. VI, Genova 1984, 45-64.

⁸⁹ Cfr. A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 75-90 (in parte poi ripreso e integrato in ID., *L'«interpretatio nominis»*, 137-141; e in ID., *Fortuna dell'«Alda»*, cit.).

⁹⁰ F. BERTINI, *Da Menandro e Plauto*, cit., 125-140.

⁹¹ ID., *Notizie introduttive*, cit., 20-26. Poiché le argomentazioni presentate da Bertini nei due testi sono identiche e nella sostanza e nella forma – le pagine introduttive all'ediz. critica riproducono pressoché *ad verbum* quelle del saggio del 1987 – le citazioni che qui di seguito occorreranno saranno direttamente tratte dall'ediz. del 1998.

lisi i distici di Guglielmo, senza convinzioni precostituite e col preciso intento di cogliere esattamente il loro reale significato. Per rendersi conto che Guglielmo di Blois, quando afferma di aver preso spunto da Menandro, in realtà mente in modo abbastanza spudorato, basta infatti rileggere i vv. 25-26 dell'*Alda* (*Inveniet lasciva nimis sibi vera pudicus / lector: materie, non mea, culpa fuit*): l'autore vuole scusarsi col pubblico del suo linguaggio ardito e spregiudicato, conformemente alla materia da cui egli ha preso lo spunto, cioè una commedia di Menandro: «Ora –osservava giustamente Bertini – chiunque conosca le commedie menandree sa che questa della *lascivia verborum* è l'ultima delle accuse che si possono muovere al poeta greco»⁹². È invece assai facile rilevare come Guglielmo, nel prologo dell'*Alda* e in genere in tutta la commedia, abbia inteso emulare il suo diretto predecessore (e conterraneo) Vitale di Blois, ispirandosi, in particolare, al prologo della sua seconda commedia, l'*Aulularia*⁹³. È un'osservazione, questa, che – come si è detto poc' anzi – era già stata avanzata dal Bate, e che poi era stata ripresa anche da Joachim Suchomski⁹⁴, il quale aveva meglio approfondito l'argomento, individuando alcune vistose e palesi analogie fra i due prologhi. Bertini, a tal proposito, cercava di aggiungere un ulteriore e indubbio elemento di similarità: «siccome Vitale aveva ricordato che l'*Aulularia* era il suo secondo rifacimento dopo il *Geta*, Guglielmo, a sua volta, ricordava che prima dell'*Alda* aveva composto i *Pulicis et musce iurgia*»⁹⁵. E si noti come l'espedito di far riferimento a un'opera precedentemente composta ricorra anche nel prologo della *Lidia* di Arnolfo d'Orléans (quasi certamente posteriore all'*Alda*), laddove l'autore inserisce una probabile allusione a un'altra sua commedia, il *Miles gloriosus* (sempre ammesso e non concesso che *Miles* e *Lidia* siano state scritte dalla stessa persona, il che non è del tutto pacifico: vv. 1-2 *Postquam primipile ludentis tempora risi, / mox acuit mentem Musa secunda meam*)⁹⁶.

Risolte così brillantemente le questioni e sgombrato il campo dalle varie, suggestive ma, in fondo, discutibili ipotesi su una dipendenza dell'*Alda* dal commediografo ellenistico, Bertini cercava quindi di chiarire da quale fonte letteraria Guglielmo avesse potuto desumere il nome di Menandro, un nome illustre di cui vantarsi, ma per lui, monaco benedettino del XII secolo, probabilmente niente più che un puro, purissimo nome. Tale fonte veniva individuata nell'*Eunuchus* di Terenzio, nel cui prologo, come è noto, si parla, ma senza nominarlo, di Lusio Lanuvino che *bene vertendo et easdem scribendo male / ex Graecis bonis latinas*

⁹² Ivi, 22.

⁹³ VIT. BLES. *Aul.* 11-28, 56-58 Bertini. Su di esso, vd. P.P. CARNAROLI, "Locus argumentost". *Per un approccio narratologico ai prologhi dalla "palliata" alla "commedia elegiaca"*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 23,2, 1986, 109-118.

⁹⁴ *Lateinische Comoediae des 12. Jahrhunderts*, hrsg. von J. SUCHOMSKI-M. WILLUMAT, Darmstadt 1979, 257. Il Suchomski si era occupato dell'*Alda* anche nel vol. "Delectatio" und "Utilitas". *Ein Beitrag zum Verständnis mittelalterliche komischer Literatur*, Bern-München 1975.

⁹⁵ F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 23.

⁹⁶ «ARNOLFO D'ORLÉANS», *Lidia*, cit., 206. Per un chiaro riesame e riepilogo della questione, cfr. le argomentazioni di G. ORLANDI, ivi, 152-156.

fecit non bonas (*Eun.* 7-8), e nel quale, ancora, si ricorda che *idem Menandri Phasma nuper dedit* (v. 9). Dal confronto parallelo tra il prologo terenziano e quello della commedia mediolatina, risulta infatti evidente la spiccata “letterarietà” del riferimento a Menandro⁹⁷. Terenzio, insieme al solito, onnipresente Ovidio, riveste quindi un’importanza fondamentale per gli autori di commedie elegiache mediolatine:

«Il prologo dell’*Alda*, – scriveva Bertini – attentamente rivisitato, appare dunque come il risultato di una contaminazione tra il prologo dell’*Aulularia* di Vitale e quello dell’*Eunuchus* di Terenzio, abbellita da un’evidente allusione all’*Ars poetica* di Orazio. Nell’uso di questa dotta tecnica allusiva e combinatoria Guglielmo si dimostra, una volta di più, seguace di Vitale, che, nel prologo del *Geta*, aveva mescolato armonicamente concetti e vocaboli desunti dall’*Ars poetica* oraziana e da vari prologhi terenziani, ma soprattutto da quello dell’*Andria*»⁹⁸.

Insomma, per concludere (e si tratta di una conclusione dalla quale non mi sembra si possa dissentire):

«anche ammettendo, per assurdo, che quel che Guglielmo afferma a proposito di Menandro sia tutto vero, credo che tentare di ricomporre i *disiecta membri Menandri* servendosi della sua opera sia un tentativo poco fruttuoso: l’*Alda* è un brillante pezzo di poesia latina medievale, in cui di Menandro è rimasto soltanto il nome»⁹⁹.

Prima di chiudere la lunga rassegna di studi che ho cercato di delineare nella prima parte di questo lavoro, meritano di essere brevemente presentate e discusse due ipotesi interpretative, avanzate rispettivamente da Ludwig Braun e da Alan Keith Bate agli inizi degli anni ’90 – dopo, quindi, l’articolo di Bertini del 1987, ma prima della sua edizione critica del 1998.

L’ipotesi di Braun (il quale pensava che Guglielmo potesse avere avuto notizia dell’*Androgynaculus* di Menandro da uno scolio al v. 376 dell’*Eunuchus* terenziano)¹⁰⁰ è abbastanza plausibile e può forse conciliarsi in più di un punto con

⁹⁷ Un argomento, questo, che era stato precedentemente avanzato, ma secondo me non ben approfondito, da D. GOLDIN, *Lettura dell’«Alda» di Guglielmo di Blois*, «Cultura Neolatina» 40, 1980, 17-32. Sul saggio della Goldin – che qui non passo in rassegna in quanto non molto rilevante ai fini di questo lavoro, ma che pur verrà qua e là citato, laddove necessario – rinvio a quanto io stesso scrissi ne *L’«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 31-33.

⁹⁸ F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 24-25. L’ultima sezione del saggio del 1987 – poi riprodotta anch’essa nelle pagine introduttive all’ediz. critica del 1998 – veniva dedicata a un’attenta analisi della commedia, densa di spunti e di osservazioni illuminanti. Individuando la struttura compositiva e le singole “scene” dell’*Alda*, lo studioso chiariva definitivamente, contro le argomentazioni detrattorie di molti critici, come lo scopo principale dal quale venne mosso Guglielmo fosse quello di allineare una serie di descrizioni, monologhi, dialoghi, scene realistiche e audaci, con «l’intento di realizzare un pezzo di bravura» (ivi, 19), una commedia che si risolve «in una successione inarrestabile di *descriptiones* e di *tópoi*, che potrebbero tutti degnamente figurare come esemplari in una qualsiasi delle tante *artes poeticae* del tempo» (ivi, 19).

⁹⁹ Ivi, 26. Ed è una conclusione – occorre aggiungere – cui era già sostanzialmente pervenuta D. GOLDIN, *Lettura dell’«Alda»*, cit., ma senza l’organicità e la sistematicità dimostrate dallo studioso genovese.

¹⁰⁰ L. BRAUN, *Wie kam Menander in den Prolog der «Alda»?», «Classica et Mediaevalia» 41, 1990, 241-255 (alle 254-255, lo studioso tedesco proponeva un modello fittizio dello scolio a TER. *Eun.* 376 che Guglielmo di Blois potrebbe avere letto: *Similis fallacia in Androgynaculo Menandri: pater, cum mater filiam**

quella avanzata dallo studioso genovese, anche perché essa parrebbe confermata da due scolii ai *Gesta militum* di Ugo di Mâcon, che si leggono nel commento di Giovanni di Grana¹⁰¹. Non così, invece, l'ipotesi di Bate¹⁰², che risulta assolutamente fantasiosa, nonché presentata in maniera confusa e farraginosa. Lo studioso inglese, infatti, pur prendendo le mosse da fatti incontestabili, se presi separatamente – ovvero la discreta conoscenza che del greco si possedeva nella Sicilia del secolo XII, la presenza nell'isola di dignitari e intellettuali normanni – giungeva a conclusioni del tutto inaccettabili, postulando per l'*Alda* un'origine siculo-normanna: ipotesi avvalorata, a suo dire, dal fatto che i nomi di due personaggi della commedia, Alda e Ulfo, siano di origine franca (ma è evidente come ciò non basti affatto a rendere plausibile tutta la complicata e faticosa ricostruzione del Bate che, per quanto ne so, non è poi più tornato sulla questione)¹⁰³.

3. Terenzio

3.1. Abbandonando una volta per tutte, quindi, la polemica riguardo alla questione della “fonte” menandrea dell'*Alda*, dedicherò la parte rimanente di questo saggio all'individuazione, alla disamina e alla conseguente discussione della “memoria culturale” di cui Guglielmo di Blois fa mostra nella sua commedia. D'altra parte, è ormai stabilmente riconosciuto il fatto che uno dei principali e maggiormente distintivi elementi caratterizzanti il fenomeno della commedia elegiaca latina del XII e XIII secolo sia rappresentato da una diffusissima e quasi onnicomprensiva (facendo eccezione unicamente, ma soltanto in parte, il *De more medicorum*) *imitatio* ovidiana (in particolare degli *Amores*, delle *Heroides*, dell'*Ars amatoria* e dei *Remedia amoris*), che si esplica non soltanto nel ricorso “esteriore” al distico elegiaco, ma interessa stile, lingua, versificazione, espressioni, stilemi e *iuncturae*¹⁰⁴, anche se a quelle desunte da Ovidio (che costituisce

enixa obiisset, virginem domi inclusam eduxerat. Hanc adulescens vitiavit sororis suae, quae virginem assidue visitabat, vestem indutus. Cum pater filiam gravidam esse animadvertisset, sororem adulescentis masculam virginem sive androgynaculum – unde fabulae nomen est – ratus est. Moleste id ferens adulescens pudore adductus confitetur se virginem vitiavisse. Fiunt nuptiae).

¹⁰¹ Cfr. E. KÖNGSEN, *Die «Gesta militum» des Hugo von Mâcon*, Leiden-New York 1990, vol. I, 146 e 236, vol. II, 430 e 504. Rilevo qui che in una recens. al mio vol. *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., apparsa in «Mediaevistik» 6, 1993, 382-383, una tale Renate VOGELER mi accusava di non aver tenuto conto, nel mio libro, di questo contributo del Braun. Ma come avrei potuto conoscerlo e citarlo, dal momento che io scrissi il mio vol. fra il dicembre 1989 e il gennaio 1990, e che esso uscì pochi mesi dopo, e comunque “prima” che il saggio del Braun venisse pubblicato?

¹⁰² A.K. BATE, *Ancient Greek Theatre, Sicily and Medieval Comedy*, «Reading Medieval Studies» 18, 1992, 9-16 (oggi liberamente consultabile online).

¹⁰³ Si legga quanto, riguardo all'intervento del Bate, scriveva F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 26 e nota 42 (osservazioni, le sue, che mi trovano perfettamente d'accordo).

¹⁰⁴ Cfr., fra i molti interventi in tal direzione, K. SMOLAK, *Die elegischen Komödien des Mittelalters. Zur Rezeption der römischen «Palliata» und Ovids*, «Wiener Humanistische Blätter» 36, 1994, 65-89; St. PITTALUGA, *Ovidio «ethicus» fra parodia e satira nella commedia latina medievale*, in *Aetates Ovidianae. Lettori di Ovidio dall'Antichità al Rinascimento. Atti del Convegno Internazionale (Salerno-Fisciano, 25-27 gennaio 1993)*, a cura di I. GALLO-L. NICASTRI, Napoli 1995, 209-222 (poi in Id., *La scena interdetta*,

comunque in assoluto il poeta maggiormente imitato) vanno aggiunte le suggestioni esercitate da Terenzio (ma non, checché se ne dica ancora da parte di qualcuno, da Plauto!)¹⁰⁵, da Virgilio, Orazio e, forse, anche da Catullo e Massimiano¹⁰⁶, nonché da altri poeti e scrittori tardoantichi e medievali.

3.2. Terenzio, autore “curriculare” nei programmi della scuola medievale, può essere affiancato – anche se quantitativamente in subordine rispetto a lui e in modo meno invasivo e preponderante – a Ovidio quale modello principale e maggiormente rappresentativo per gli autori di commedie elegiache. Una tematica, questa riguardante l’influsso terenziano nelle opere afferenti al *corpus* comico-elegiaco mediolatino, che ha visto, negli ultimi decenni, i ricorrenti e puntuali interventi di Stefano Pittaluga, di Ferruccio Bertini, di Maria Pasqualina Pillolla e di Manuel Molina Sánchez (per tacere di altri)¹⁰⁷. E, d’altra parte, si è già a più riprese ribadito, nelle pagine precedenti, come Guglielmo di Blois abbia tenuto sicuramente presente il prologo dell’*Eunuchus* nel prologo dell’*Alda*.

Orbene, la conoscenza di Terenzio – e, anche in questo caso, dell’*Eunuchus* – nella commedia mediolatina è stata provata, quasi quarant’anni or sono, da Silvia Rizzo in una breve, eccellente nota¹⁰⁸. Analizzando l’episodio in cui l’autore descrive il pasto e i sordidi connubi di Spurio e di Spurca (*Alda* 305-358)¹⁰⁹ – personaggi che «costituiscono un comico doppione della coppia dei protagonisti Pirro e Alda», poiché essi sono «tanto laidi, ripugnanti e viziosi quanto quelli sono belli, gentili e virtuosi», in virtù dello stesso gusto per cui «nei trattati di retorica contemporanei all’esempio di descrizione di una donna bella e giovane si faceva subito seguire quello di una donna brutta e vecchia»¹¹⁰ – la studiosa

cit., 59-71); M. GOULLET, *Métamorphose d’Ovide: la représentation du sentiment amoureux dans la “comédie élégiaque” du XII^e siècle*, «Revue des Études Latines» 76 (1998), 241-269. Ma vd. *infra*, § 5.2.

¹⁰⁵ Cfr., per es., L. BRAUN, *Die “dramatische” Technik des Vitalis von Blois und sein Verhältnis zu seinen Quellen*, in *The Theatre in the Middle Ages. International Colloquium on the Medieval Theatre (Leuven, May 24-26 1982)*, edd. H. BRAET [et alii], Leuven 1985, 60-83.

¹⁰⁶ Dell’*imitatio* di Terenzio, di Virgilio, di Orazio e di Massimiano si dirà fra breve. Per i probabili echi catulliani (che comunque non riguardano l’*Alda*), cfr. P. CUGUSI, *Osservazioni sulla commedia elegiaca: il «Geta» di Vitale di Blois e il «Babio» (e i modelli classici). Note di lettura*, «Lexis» 7-8, 1991, 195-228; e A. BISANTI, *Catullo nel XII secolo? Il «Geta», il «Babio» e il «Novus Avianus Astensis»*, «Aufidus» 23, 1994, 67-78.

¹⁰⁷ St. PITTALUGA, *Echi terenziani nel «Pamphilus»*, «Studi Medievali», n.s., 23, 1, 1982, 297-302; ID., *Terenzio, Ovidio e la tradizione comica nella commedia del primo Umanesimo*, «Res Publica Litterarum» 8, 1985, 231-243 (poi entrambi ristampati in ID., *La scena interdetta*, cit., 23-28, 119-134); F. BERTINI, *Terenzio nel «Geta» e nell’«Alda»*, cit.; M.P. PILLOLLA, *Presenze terenziane in Vitale di Blois*, «Maia», n.s., 42, 2, 1992, 277-284; M. MOLINA SÁNCHEZ, *La recepción de Plauto y Terencio*, cit., 71-100.

¹⁰⁸ S. RIZZO, *Due note sulla commedia elegiaca medievale. I. Guglielmo di Blois, «Alda» 309-312*, «Giornale Italiano di Filologia», n.s., 10, 1, 1979, 97-100. La seconda delle due note allora proposte dalla studiosa non interessa in questa sede, in quanto relativa al *Pamphilus* (*Due note sulla commedia elegiaca medievale. II. A proposito di “Pamphilus” in una glossa di Arnolfo di Orléans*, ivi, 100-103), e risulta, fra l’altro, oggi del tutto superata alla luce delle successive scoperte di H.-V. SHOONER, *Les «Bursarii Ovidianorum» de Guillaume d’Orléans*, «Mediaeval Studies» 43, 1981, 405-424.

¹⁰⁹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 80-86.

¹¹⁰ S. RIZZO, *Guglielmo di Blois, «Alda» 309-312*, cit., 97.

metteva in risalto come i versi nei quali Guglielmo di Blois descrive il repellente rancio di Spurca (*Alda* 309-312 *Spurca domi sola residet villosaque crudo / cum sale pannosi suminis exta vorat / et fragmenta bibit, in pultes iam resoluta, / hesterni iuris atque aliunde dati*) traessero la loro ispirazione da un passo dell'*Eunuchus* di Terenzio, e in particolare da un monologo di Parmenone, servo del giovane Fedria: si legga, infatti, *Eun.* 937-940 *harum videre inluviem sorde inopiam / quam inhonesta solae sint domi atque avidae cibi, / quo pacto ex iure hesterno panem atrum vorent, / nosse omnia haec salus est adulescentis*. Le espressioni *solae [...] domi* (*Eun.* 938 ~ *Alda* 309) ed *ex iure hesterno* (*Eun.* 939 ~ *Alda* 312) rafforzano senza alcun dubbio tale parallelo. Il passo terenziano in questione, d'altra parte, aveva colpito anche Ugo Primate, in un carme assai probabilmente anteriore alla composizione dell'*Alda* (*carm.* 8 Meyer, *inc. Iussa lupanari meretrix exire, parari*)¹¹¹, il quale aveva ripreso dalla commedia terenziana «la contrapposizione fra il comportamento elegante e raffinato della meretrice fuori casa e quello sordido a casa»¹¹². Persuasivo risulta, infatti, il confronto tra il brano della commedia mediolatina che qui ci interessa e alcuni versi del carme di Ugo Primate (in particolare, i vv. 25-32 *Cum domus exilis habet hanc, casa sordida vilis, / tunc sibi de rivo potum petit. In lare privo / inplent lactuce festiva fercula luce / aut olus aut fungi. Bene si quando volet ungi, / tunc emit exta bovis sacianda cadavere quovis / vel capre vel ovis pecudumque pedes tribus ovis; / vel panis duri calefacto frustula iuri / frangens infercit, alia cui nocte pepercit*)¹¹³: confronto, questo, che ha consentito alla Rizzo di pervenire alla condivisibile conclusione che «il passo dell'*Alda* rivela nel giro di pochi versi un gioco erudito di allusioni e richiami che mette in evidenza la complessa formazione culturale dell'autore e conferma, se ce ne fosse bisogno, il carattere raffinatamente dotto di questa poesia»¹¹⁴.

Meritano poi di essere ridiscussi, in questa sede, i versi conclusivi della *rhexis* di Alda madre allo sposo affranto, prima di morire nell'atto di dare alla luce la figlia destinata a portare il suo stesso nome: *Alda* 111-113 «*Exhibeas, precor, – ha! Fer opem, Lucina! – papatrem / blandum; sis, preprecor, in patre mater ei!*» / *Dixit et 'ha' geminans vix protulit illa "Vahale!"*»¹¹⁵ L'espressione *fer opem, Lucina*, pronunciata al v. 111 da Alda madre in punto di morte è evidentemente esemplata – anzi, per meglio dire, completamente ricalcata – su due analoghe espressioni terenziane; e l'analogia non riguarda solamente il dettato compositivo, ma anche la situazione drammatica nella quale tale invocazione viene a inse-

¹¹¹ Cfr. W. MEYER, *Die Oxford Gedichte des Primas Magister Hugo*, «Nachrichten von der königlichen Gesellschaft der Wissenschaften zu Göttingen. Philologisch-historische Klasse» 1907, 75-111, 113-175, 231-234 (rist. in vol., Darmstadt 1970). Ma si vd. ora la più recente ediz. dei *carmina* del Primate: *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, ed. and transl. by Chr.J. McDONOUGH, Cambridge [Mass.]-London 2010, 164-167 (da cui cito).

¹¹² S. RIZZO, *Guglielmo di Blois*, «*Alda*» 309-312, cit., 99.

¹¹³ HUG. AUREL. *carm.* 8, 25-32, in *The Arundel Lyrics. The Poems of Hugh Primas*, cit., 166.

¹¹⁴ S. RIZZO, *Guglielmo di Blois*, «*Alda*» 309-312, cit., 100.

¹¹⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 60.

rirsi. Nell'*Andria* e negli *Adelphoe*, infatti, assistiamo a due episodi di parto: le due giovani Glicerio e Panfila – che stanno partorendo fuori scena, secondo le convenzioni del teatro classico – si rivolgono, nel momento culminante del travaglio, a Giunone Lucina perché dia loro assistenza e ausilio: si vedano, rispettivamente, *Andr.* 473 (*Iuno Lucina, fer opem! Serva me, obsecro*) e *Ad.* 487 (*Iuno Lucina, fer opem! Serva me, opsecro*). Guglielmo, nella sua commedia, recupera sì la suggestione terenziana, ma va ben oltre, in quanto non si limita a mettere in bocca ad Alda madre la consueta supplica alla dea protettrice delle gestanti, ma fa in modo che le estreme parole pronunziate dalla donna siano interrotte dal dolore spasmodico che ella prova (quell'*ha!* ai vv. 111 e 113 è insieme un urlo e un sospiro), siano spezzate, smozzicate da un balbettio che indica che lei, ormai, è purtroppo prossima al supremo trapasso (vv. 111 *papatrem*; 112 *preprecor*; 113 *vahale*). Un brano, questo, nel quale Guglielmo «fa sfoggio [...] di tutta la sua bravura di retore e con una punta di civetteria recupera la formula di invocazione a Giunone Lucina, che, se non fosse nobilitata dall'origine terenziana, risulterebbe certo anacronistica in età medievale»¹¹⁶.

Poiché, in quest'ultimo caso, siamo di fronte a un passo che è stato quasi completamente restaurato dal più recente editore dell'*Alda*, ritengo opportuno esaminare brevemente la questione testuale relativa a questi versi¹¹⁷. Wintzweiler aveva già a suo tempo giustamente optato per *papatrem* al v. 111 (lezione maggioritaria rispetto allo scialbo *parentem* di F), ma stranamente al v. 112 aveva scartato il *preprecor* di H (oggi confermato da B), lezione perfettamente corrispondente al *papatrem* di v. 111, nonché certamente *difficilior* rispetto al molto meno significativo *sisque precor* degli altri manoscritti; l'editore francese aveva altresì scartato la lezione '*ha*' *geminans* di F (oggi confermata ancora da B) a favore di *ingeminans* degli altri testimoni. Questo, comunque, il testo dei vv. 111-113 dell'*Alda* stampato nel 1931 da Wintzweiller: «*Exhibeas, precor – ha! fer opem Lucina! – papatrem / blandum sisque, precor, in patre mater ei!*» / *Dixit et ingeminans vix protulit illa «Vaale!»*¹¹⁸: laddove, per converso, il testo proposto nella più recente edizione critica – che si è letto più sopra – riesce a sanare brillantemente le imprecisioni degli editori precedenti e a risolvere (tenendo opportunamente conto del contesto) un passo che, fino ad ora, era sempre sembrato un po' contorto, lambiccato e non chiarissimo.

4. Virgilio e Orazio

4.1. Virgilio agisce, nell'*Alda*, a un livello forse meno significativo di Terenzio – e certamente assai meno significativo, come si vedrà, di Orazio, di Ovidio

¹¹⁶ F. BERTINI, *Terenzio nel «Geta» e nell'«Alda»*, cit., 276.

¹¹⁷ Cfr. ID., *A che punto è oggi l'edizione*, cit., 236-237. Ho discusso il passo in oggetto nel mio vol. *L'«interpretatio nominis»*, cit., 129-130 (che qui riprendo).

¹¹⁸ GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, cit., 134.

e anche di Stazio – esercitando il suo influsso, in prevalenza, su alcune isolate espressioni nelle quali il dettato del poeta dell’*Eneide* può essere individuato come un autorevole modello. Ovviamente, è proprio il poema maggiore – come d’altronde durante tutto il Medioevo – a produrre i più indicativi risultati in direzione di una *imitatio* proficua e consapevole.

In tal senso, la più rilevata eco virgiliana si registra all’interno della *descriptio turpitudinis* di Spurio, laddove Guglielmo di Blois indugia con particolare compiacimento, proprio all’inizio di tale celebre pezzo di bravura, nell’icastica raffigurazione della chioma del laido servitore di Pirro, una massa di capelli simile a un vello, saldamente tenuta insieme dalla scabbia e costituita come un unico blocco complessivo e compatto: *Alda* 171-172 *Velleris instar erat concreta tenaci / cesaries unus tota capillus erat*¹¹⁹. Il poeta medievale, per la descrizione della scombiccherata capigliatura di Spurio, ha visibilmente attinto all’indimenticabile descrizione dell’ombra di Ettore, che appare a Enea profondamente immerso nel sonno, la notte fatale in cui Troia verrà incendiata e distrutta. Virgilio, infatti, si sofferma sull’immagine del figlio di Priamo, ancora crudelmente marchiato, nel fisico, dagli effetti dell’ultimo scontro sotto le mura della città e dai segni della morte violenta per mano di Achille, con la barba squallida e irta e coi capelli tutti attaccati dal grumo del sangue versato (*Aen.* II 277-279 *squalentem barbam et concretos sanguine crinis / vulneraque illa gerens, quae circum plurima muros / accepit patrios*). Guglielmo recupera quindi, per la *descriptio* della capigliatura di Spurio, il particolare eneadico dei capelli di Ettore raggruppati di sangue, e l’utilizzo, da parte dell’autore dell’*Alda*, del *concretos* virgiliano nel suo *concreta* è un indizio indiscutibile, mi pare, di questa dipendenza. Egli, inoltre, propone qui un tipo di utilizzazione parodistica e deformata della fonte classica, in quanto applica alla descrizione di un personaggio basso, laido, inaffidabile e sgradevole un particolare attinto alla descrizione dell’ombra del più grande difensore di Troia: un Ettore che, pur nella morte, pur ormai assai diverso da come era in vita, quando ritornava dal duello con Patroclo, rivestito delle spoglie di Achille, o quando incendiava le navi dei Danai (come esclama lo stesso Enea in *Aen.* II 274-276 *Ei mihi qualis erat, quantum mutatus ab illo / Hectore qui redit exuvias indutus Achilli / vel Danaum Phygios iaculatus puppibus ignis!*), riesce a mantenere sempre la sua altissima dignità di guerriero e di eroe. Guglielmo, quindi, ricorre all’ipotesto virgiliano per rovesciarlo, per capovolgerlo in maniera ironica e ridanciana, secondo un procedimento che non solo è assai diffuso in tutta la letteratura medievale, ma che, in modo precipuo, risulta caratteristico proprio dell’*Alda*, nella quale a più riprese sono individuabili voluti e consapevoli ribaltamenti, nella forma e nella sostanza, di modelli “alti”, piegati dall’autore ai propri scopi dissacratori e carnevaleschi¹²⁰.

La descrizione del fantasma di Ettore nell’*Eneide*, e in particolare, il già cita-

¹¹⁹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 66.

¹²⁰ Per questo aspetto, rinvio al mio vol. *L’«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 84-90 e *passim*.

to v. 277 (*squalentem barbam et concretos sanguine crinis*) è probabilmente rimasta ben impressa nella memoria poetica dello scrittore medievale, se può arguirsi, con discreto fondamento, che essa – e soprattutto il verso in questione – abbia fornito un suggerimento alla raffigurazione della squallida trapunta che, nella scena dell'amplesso fra Spurio e Spurca, dovrebbe coprire e proteggere dal freddo i due laidi amanti, e che invece è tutta un complesso di buchi e di rattoppi: *Alda* 331 *squalentem pannum deturpat multa cicatrix*¹²¹. L'identità di attacco fra *Aen.* II 277 e *Alda* 331, marcata da *squalentem*, potrebbe far propendere per una siffatta dipendenza.

Un altro significativo recupero virgiliano si rimarca all'inizio dell'episodio relativo alla *maladie d'amour* sofferta da Pirro che – anche in tal caso in un parodistico rovesciamento del *tópos* cortese dell'*amor de lonh* – ha udito magnificare la bellezza di Alda e se ne è innamorato perdutamente, come afferrato da un cieco fuoco che gli arde dentro le viscere: *Alda* 165-166 *Audit capitur et caeco carpitur igne / Pirrus et ignorat quid malesanus amet*¹²², laddove il modello di riferimento è l'immortale raffigurazione di Didone, all'inizio del libro IV del poema virgiliano. La regina di Cartagine, perdutamente innamoratasi di Enea dopo il lungo racconto delle peregrinazioni dell'eroe troiano, trafitta dall'affanno amoroso, si strugge internamente di un occulto fuoco. Sono versi giustamente celeberrimi: *Aen.* IV 1-2 *At regina gravi iam dudum saucia cura / volnus alit venis et caeco carpitur igni*. Oltre a rilevare che Guglielmo ha "complicato", mediante la paronomasia, il modello virgiliano, recuperando sì il *carpitur* di *Aen.* IV 2, ma giustapponendovi un quasi omofonico *capitur*, e ha ripreso *ad verbum* l'emistichio *et caeco carpitur igni*, occorre ribadire, anche a proposito di questo riscontro, come egli abbia nuovamente utilizzato l'aulico esempio virgiliano per i suoi scopi comici e realistici, onde la passione "romantica" – se così può dirsi – di Didone dà luogo, nella commedia mediolatina, a un desiderio, quello di Pirro, la cui origine è più di tipo sessuale che di tipo sentimentale, come poi verrà provato dallo stratagemma del travestimento muliebre che egli metterà in opera al fine di meglio sedurre e fare sua la sprovveduta fanciulla¹²³.

4.2. Una delle più importanti e fruttuose, fra le recenti acquisizioni degli studi sulla commedia elegiaca latina del XII e del XIII secolo, è senz'altro costituita dall'emergenza dei rapporti con Orazio, soprattutto, come di prammatica nella tradizione medievale, l'Orazio "satiro" dei *Sermones* e delle *Epistulae*¹²⁴.

¹²¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 84.

¹²² Ivi, 66.

¹²³ Di un'altra eco virgiliana (*Aen.* VII 53 ~ *Alda* 151), complicata da echi staziani e claudiane, si parlerà *infra*, § 5.3.

¹²⁴ Sugli influssi oraziani cfr., in generale, G. ORLANDI, *Classical Latin Satire and Medieval Elegiac Comedy*, in *Latin Poetry and the Classical Tradition. Essays in Medieval and Renaissance Literature*, ed. by P. GODMAN-O. MURRAY, Oxford 1990, 97-114; St. PITTALUGA, *Il prologo del «Geta» di Vitale di Blois e Orazio satiro*, in *Dal teatro greco al teatro rinascimentale: momenti e linee di evoluzione*, a cura di L. DE

Il legame fra commedia e satira, nella teorizzazione e nell'effettiva pratica poetica e compositiva degli scrittori del Medioevo, è infatti molto stretto, tanto che si arriva talvolta a una vera e propria confusione tipologica fra i due generi – ben distinti, invece, in epoca classica – originata anche dalla definizione di Isidoro di Siviglia riguardante i comici:

Duo sunt autem genera comicorum, id est, veteres et novi. Veteres, qui et ioco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Accius, Terentius. Novi, qui et Satirici, a quibus generaliter vitia carpantur, ut Flaccus, Persius, Iuvenalis vel alii. Hi enim universorum delicta corripiunt, nec vitabatur eis pessimum quemque describere, nec cuilibet peccata moresque reprehendere¹²⁵.

È evidente che qui Isidoro opera una differenziazione esclusivamente cronologica, distinguendo fra i *veteres* (Plauto, Accio, Terenzio)¹²⁶ e i *novi* (Orazio, Persio e Giovenale), ma gli sfugge completamente la più rilevante caratteristica del genere “commedia”, cioè la rappresentabilità, laddove, evidentemente, la satira non presuppone certo tale elemento, anzi lo esclude categoricamente¹²⁷. In tal direzione, gli echi oraziani, pur imparagonabili a quello ovidiani, sono nei testi comico-elegiaci particolarmente insistiti, tanto che, alla fine dell'Ottocento, certo un po' eccessivamente, Richard Jahnke, pubblicando un'edizione comprendente il *De nuntio sagaci*, il *De tribus sociis* e il *De tribus puellis*, la intitolò tranquillamente *Comediae Horatianae tres*¹²⁸.

Ben presenti e rilevanti in alcuni prologhi programmatici – quello del *Geta*, per esempio, e quello della *Lidia* – nonché nel *Milo* di Matteo di Vendôme e anche in una commedia più tarda quale il *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa¹²⁹, gli echi oraziani sono nell'*Alda*, pur se non numerosissimi, assai indi-

FINIS, Trento 1992, 89-95; e A. BISANTI, *Commedie elegiache, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. III, Roma 1998, 173-177. La dizione «Orazio satiro» fa riferimento, ovviamente, a DANTE, *Inf.* IV 89.

¹²⁵ ISID. *HISP. etym.* VIII 7, 7.

¹²⁶ Ma cosa poteva mai il vescovo di Siviglia, nella Spagna visigotica del sec. VII, sapere di un autore quale Accio?

¹²⁷ Cfr. J. SUCHOMSKI, “*Delectatio*” und “*Utilitas*”, cit.; ID., *Transformationen des komischen Erbes*, cit.; U. KINDERMANN, *Satyra. Die Theorie der Satire im Mittellateinischen. Vorstudie zu einer Gattungsgeschichte*, Nürnberg 1978.

¹²⁸ R. JAHNKE, *Comediae Horatianae tres*, Lipsiae 1891. Non si può, comunque, non rilevare che proprio le tre commedie *horatianae* edite dallo studioso tedesco di oraziano non hanno alcunché, trattandosi – soprattutto nel caso del *De nuntio sagaci* e del *De tribus puellis* – di “riscritture” ovidiane (quest'ultimo, in particolare, pur non mancandovi qua e là alcuni echi oraziani, si configura come un vero e proprio centone ovidiano: cfr. *De tribus puellis*, a cura di St. PITTALUGA, in *Commedie latine*, vol. I, cit., 304-333; e soprattutto ID., *Le «De tribus puellis» comédie ovidienne*, «Vita Latina» 61 [1976], 2-13; 62 [1976], 2-14; e M.Th. KRETSCHMER, *The Elegiac Love Poems «Versus Eporedienses» and «De tribus puellis» and the Ovidian Backdrop*, «The Journal of Medieval Latin» 23, 2013, 35-47).

¹²⁹ Per i prologhi del *Geta* e della *Lidia* cfr. P.P. CARNAROLI, “*Locus argumentost*”, cit., 113-114; St. PITTALUGA, *Il prologo del «Geta»*, cit., 89-95; ID., *Prologhi di commedie medievali e prologhi di commedie umanistiche*, «Schede Medievali» 24-25 (1993), 102-117 (poi in ID., *La scena interdetta*, cit., 101-117); F. BERTINI, *Riflessi di polemiche fra letterati*, cit., 203-209; e soprattutto I. GUALANDRI-G. ORLANDI, *Contributi sulla commedia elegiaca «Lidia»*, cit., 200-216. Per gli echi oraziani nel *Milo*, cfr. G. ORLANDI, *Classical Latin Satire*, cit., 107-113; e ID., *Tradizione e innovazione nel «Milo» di Matteo di Vendôme*, in *A Claudio Leonardi* (= «Studi Medievali», n.s., 54, 3, 2003), Spoleto (PG) 2003, 1295-1313. Per le suggestio-

cativi. Anche nel problematico prologo – già lungamente discusso in precedenza – si registrano due significative allusioni a Orazio “satiro”. In primo luogo, Guglielmo dice che, per poter citare il titolo della inafferrabile fonte menandrea, egli si trova costretto a ricorrere alla perifrasi *mascula virgo*, in quanto tale titolo non è assoggettabile alle leggi metriche del distico elegiaco (*Alda* 11-12 *Nomine accipio pro nomine significatum, / non potui nomen lege domare pedum*)¹³⁰. Qui egli utilizza uno spunto attinto a *serm.* I 5, 87 *mansuri oppidulo quod versu dicere non est*: Orazio, infatti, nella celebre satira del viaggio a Brindisi, racconta di essersi fermato in una cittadina la cui denominazione, appunto, si ribella alle regole dell’esametro, e che già gli scoliasti e poi gli studiosi si sono per troppo tempo invano sforzati di identificare – le ipotesi più verosimili riguardano *Aequum Tuticum* e *Asculum Apulum*, ossia Ascoli Satriano¹³¹ – anche se, in ogni caso, bisogna supporre che si tratti di una parola di schema cretico che non può, evidentemente, trovare posto all’interno della poesia dattilica¹³².

Più avanti, sempre nel prologo, Guglielmo di Blois, prevenendo le possibili critiche e gli eventuali attacchi di potenziali detrattori – secondo il canonico procedimento retorico della *praemunitio*, cui qui, altrettanto canonicamente, si unisce anche una sorta di *captatio benevolentiae* – nel riconoscere l’inadeguatezza mostrata nella propria rielaborazione della commedia menandrea, mette le mani avanti e afferma che alcuni potrebbero accusarlo di aver dipinto un cipresso in luogo di una nave naufragata (cioè, fuor di metafora, di non aver adeguatamente saputo utilizzare il modello fornitogli: *Alda* 21-22 *Pro fracta navi dicar simulasse cupressum: / extra propositum musa cucurrit iter*)¹³³. Orbene, l’idea complessiva del distico e, in particolare, il v. 21 derivano palesemente da *ars. poet.* 19-21 (*Et fortasse cupressum / scis simulare: quid hoc, si fractis enatat exspes / navi-bus, aere dato qui pingitur?*). Orazio, com’è noto, fa qui allusione a un aneddoto tratto dalla tradizione popolare, da lui riproposto con gioiosa ironia e superiore distacco. Già Porfirione e, sulla sua scia, lo Pseudo-Acrone, infatti, raccontavano la storia di un pittore da strapazzo, un vero e proprio imbrattatele che era soltanto capace di dipingere cipressi, e così, quando un marinaio fortunatamente scampato a un naufragio gli commissionò un quadretto da esporre come *ex voto* in qualche tempio o altare dedicato a Nettuno, e in cui dovesse essere raffigurato

ni oraziane in Riccardo da Venosa, vd., da ultimo, St. PITTALUGA, *Letteratura, società e diritto in Riccardo da Venosa*, in *Nel cantiere degli umanisti. Per Mariangela Regoliosi*, a cura di L. BERTOLINI [et alii], vol. II, Firenze 2014, 1021-1034.

¹³⁰ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 50.

¹³¹ Ma *Aequum Tuticum* risulta di ubicazione problematica rispetto all’itinerario descritto da Orazio. Ampia trattazione della questione – con discussione delle varie ipotesi e bibliografia di riferimento – in A. RUSSI, *Apulia, sub voc.*, in *Orazio. Enciclopedia Oraziana*, vol. I, Roma 1996, 389-406 (in partic., 398-402 e 405-406). Già Porfirione, nel suo commento oraziano, registrava l’ipotesi di *Aequum Tuticum*, aggiungendo che qui il Venosino si era visibilmente ispirato a un analogo passo luciliano: LUCIL. 228-229 Marx: *servorum est festus dies hic, / quem plane hexametro versu non dicere possis* (PORPH. in *serm.* I 5: cito le glosse oraziane di Porfirione e dello Pseudo-Acrone, per comodità, da *Orazio*, vol. III, cit., 753).

¹³² Cfr. F. BERTINI, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 51.

¹³³ Ivi, 50.

l'affondamento della nave sulla quale egli si era imbarcato, quell'inetto gli chiese: «Vuoi anche un po' di cipresso?»: espressione, questa, poi passata in proverbio¹³⁴. Non saprei dire – e, in fondo, non importa più di tanto – se il poeta dell'*Alda* avesse contezza di questa storiella. In ogni modo, è importante il fatto che egli si sia servito dell'autorevole *exemplum* oraziano, che si prestava perfettamente ai suoi scopi, riproducendolo quasi integralmente anche dal punto di vista terminologico e lessicale (*Alda* 21 *Pro fracta navi dicar simulasse cupressum ~ ars. poet.* 19-21 *cupressum / scis simulare [...] / fractis [...] / navibus*), oltre a giovarsene sotto l'aspetto tematico e poetico, che era senz'altro ciò che a lui maggiormente stava a cuore.

Ancora all'*ars* oraziana vuole richiamarsi esplicitamente Guglielmo, quando fa dire alla fanciulla protagonista della sua commedia, per la prima volta iniziata alle gioie del sesso, che gli insegnamenti impartiti in tal senso da Pirro/Pirra le potranno essere ripetuti anche per dieci volte, e per dieci volte essi le procureranno un piacere finora mai provato: *Alda* 481-482 «*Si decies repetas, decies repetita placebunt; / nil umquam poterit gratius esse michi*»¹³⁵. È evidente, qui, la suggestione di *ars poet.* 365 *haec placuit semel, haec decies repetita placebunt*. Orazio parla di arte poetica, di poesia come pittura (*ars* 361 *ut pictura poesis*), come un quadro che, se ti piace la prima volta, continuerà a piacerti, e sempre di più, ogni volta che lo guarderai, fossero pur dieci volte. Guglielmo, invece, parla di un'esperienza erotica molto forte, ovvero la scoperta e il sorgere del desiderio sessuale in una fanciulla vergine e inesperta nel considerare la turgida e rigonfia *cauda* del proprio (della propria) *partner*. Si è già rilevato poc'anzi, a proposito di alcuni echi virgiliani, come il poeta mediolatino ami questo genere di “abbassamenti” e di ammiccamenti parodici alla tradizione classica più aulica e più illustre, per meglio caratterizzare e far spiccare l'evidenza dissacratoria e l'ironico rovesciamento di una situazione comica e piccante. Orazio, in questo caso – non diversamente da Virgilio nella *descriptio* di Spurio e nell'episodio dei sordidi amplessi fra costui e la sua Spurca – viene dall'autore dell'*Alda* piegato alle sue esigenze compositive, viene ironizzato e sfruttato ai fini parodistici e burleschi che egli, scrittore colto e smaliziato del XII secolo, si propone di conseguire e di affermare con la composizione della sua sbrigliata e spudorata commedia¹³⁶.

Vi sono ancora due frustuli oraziani meritevoli di breve disamina. All'inizio della scena fra Spurio e Spurca quest'ultima, che ha certo qualche valido motivo di astio e di risentimento nei confronti del suo ganzo, non appena lo vede avvicinarsi alla soglia della sua lurida capanna, lo guarda di traverso, lo fulmina con

¹³⁴ PORPH. in *art. poet.* 19-20 *Hoc proverbium est in malum pictorem qui nesciebat aliud bene pingere quam cupressum. Ab hoc naufragus quidam petit statum suum exprimere. Ille interrogavit unum ex cupresso vellet aliquid adici. Quod proverbium Graecis in usu est* (Orazio, vol. III, cit., 733); PS.-ACRON. in *art. poet.* 19 *Irrisio pictoris cuiusdam, qui nihil aliud quam cupressum noverat depingere. Proverbium est in malum pictorem, etc.* (ivi, 914).

¹³⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 98.

¹³⁶ Per un'altra eco dell'*ars poet.* (v. 251 ~ *Alda* 188), vd. *infra*, § 5.1.

un'occhiata e poi, più energicamente, afferra la conocchia che stava usando per la filatura e, scagliatasi addosso a lui, lo colpisce ripetutamente, apostrofandolo come "pendaglio da forza" e intimandogli di andare fuori dai piedi. Il verso che qui ci riguarda più da vicino è *Alda* 315 *Ictibus inculcat ictus*: «*I, furcifer, exi!*»¹³⁷. Il primo emistichio dell'esametro in questione è evidentemente ricalcato sul secondo emistichio di Vitale di Blois, *Geta* 197 (*inulcat et ictibus ictus*), in una scena della commedia vitaliana in larga misura analoga a questa dell'*Alda*, e in cui il contrasto e la lite si svolgono fra altri due personaggi "bassi", i due schiavi Geta e Birria¹³⁸. *Furcifer*, l'offensiva apostrofe con la quale Spurca si rivolge a Spurio, è un classico insulto da schiavo plautino – non mette neanche conto di produrre esempi in tal direzione, che potrebbero essere legione – e questo passo costituisce uno dei punti di forza di quegli studiosi che sostengono come la commedia elegiaca latina del XII e del XIII secolo mostri una qualche derivazione diretta dal teatro di Plauto. Ma, indipendentemente da ciò, il termine in questione ricorre anche in Orazio – autore, diversamente dal Sarsinate, ben presente ai poeti medievali e agli autori comico-elegiaci – che, in *serm.* II 7, 21-22, immagina che, nel dialogo col proprio servo Davo, egli stesso lo apostrofi con queste parole: «*Non dices hodie, quorsum haec tam putida tendant, I furcifer!*»¹³⁹.

Descrivendo il tormento d'amore di Pirro per l'apparentemente inespugnabile Alda, il poeta medievale ricorre a una metafora, secondo la quale, proprio perché il giovane non nutre alcuna speranza di poter appagare il suo desiderio, esso si alimenta vieppiù, come quando al focolare si aggiunge olio, o al fuoco si unisce altra legna secca, onde farlo maggiormente divampare: *Alda* 369-370 *In nulla puero spe respirante, camino I admixtum est oleum lignaque sicca rogo*¹⁴⁰. È qui rilevante l'eco di Orazio, *serm.* II 3, 321 «*Adde poemata nunc, hoc est, oleum adde camino*», alla fine della lunghissima satira di Damasippo, subito dopo il racconto del celebre apologo della rana che, volendo imitare il bue, si gonfia fino a scoppiare, laddove il Venosino utilizza, ancora una volta, una tipica espressione proverbiale entrata stabilmente nell'uso popolare (*oleum in incendium*), da lui rielaborata al fine di denotare l'*insania*, la follia dell'ispirazione poetica, come viene puntualmente chiarito, ancora una volta, da Porfirione e dallo Pseudo-Acrone¹⁴¹. Il ricorso, da parte di Guglielmo di Blois, al verso oraziano dedicato

¹³⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 82.

¹³⁸ Cfr. VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 206.

¹³⁹ Vd. G. SCARPAT, *Davo*, *sub voc.*, in *Orazio*, vol. I, cit., 709-710. Davo è un tipico nome dello schiavo da commedia, già nell'*Andria* e nel *Phormio* terenziani, poi anche in *HOR. serm.* I 10 (personaggio certo diverso da quello di *serm.* II 7) e quindi presente a più riprese nella letteratura mediolatina, nei *Carmina Burana* (CB 193, str. 10, 1-6), nell'*Ars versificatoria* di Matteo di Vendôme (I 53, 125-127 Faral: la sua descrizione costituisce un modello esemplare di *descriptio turpitudinis* "al maschile") e, soprattutto, nelle commedie elegiache, in particolare nel *Baucis et Traso* (in cui figura un Davo servo della mezzana Bauci) e nel *De nuntio sagaci* (in cui Davo è proprio il nome dell'astuto messaggero protagonista della *pièce*). Per tutto ciò, cfr. A. BISANTI, *L' "interpretatio nominis"*, cit., 239-286 *passim*.

¹⁴⁰ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 86.

¹⁴¹ PORPH. in *serm.* II 3, 321 *Sensus: adde illud quod poeta es, id est: praeter reliquum errorem poetarum more insanis. Et est usus vulgari proverbium: "oleum in incendium"* (*Orazio*, vol. III, cit., 762); Ps.-A-

all'*insania* poetica, piegato nella commedia alla rappresentazione dell'*insania* amorosa provata da Pirro, mi pare si commenti da sé.

A un motivo assai diffuso nella tradizione biblica, classica – e presente anche in Orazio – e, quindi, medievale può essere infine correlato un distico facente parte della *descriptio pulchritudinis* della protagonista della commedia, quando Guglielmo di Blois insiste sulla fama della bellezza di Alda, diffusasi per ogni dove e divenuta, per questo motivo, *fabula* – ma veridica, sottolinea il poeta – sulla bocca di tutti: *Alda 157-158 Alde fama sonat populi totius in ore, / Alda fit in populo fabula, vera tamen*¹⁴². Il tema della *fabula*, nel senso di “favola alle genti”, dell’essere cioè sulla bocca di tutti, sia nel bene sia nel male, ricorre, come si diceva or ora, in una ricca serie di *loci paralleli* dalla Sacra Scrittura e da autori classici e medievali. Innanzitutto il concetto si registra già nella *Bibbia* (cfr. *Dt* 28, 37 *et eris perditus in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *III Reg* 9, 7 *eritque Israhel in proverbium et in fabulam cunctis populis*; *Tb* 3, 4 *traditi sumus [...] in fabulam et in inproperium omnibus nationibus in quibus dispersisti nos*). Fra gli *auctores* classici, l’espressione ricorre appunto in Orazio, *epist.* I 13, 8-9 (*asinaeque paternum / cognomen vertas in risum et fabula fias*); *epod.* XI 7-8 (*heu me, per urbem (nam pudet tanti mali) / fabula quanta fui*); in Tibullo, *eleg.* I, 4, 83 (*parce, puer, quaeso, ne turpis fabula fiam*)¹⁴³, e poi in Ovidio, *am.* III 1, 19-22 (*Saepe aliquis digito vatem designat euntem / [...] / fabula, nec sentio, tota iactaris in Urbe, / dum tua praeterito facta pudore refers*, in cui compare anche il tema dell’essere segnato a dito, che costituisce sovente una sorta di corollario di quello della “favola” alle genti); e in Persio, *sat.* V 152 (*cinis et manes et fabula fies*). Fra le commedie elegiache, il motivo ricorre – oltre che nell’*Alda* – anche in *Babio* 7 (*Rem retegī timeo, timeo ne fabula fiam*)¹⁴⁴; e, nell’ambito di altri testi medievali del XII secolo, ancora in *Carm. Bur.* 126 (*Huc usque, me miseram!*), str. 9, 1-3 (*Quid percurram singula? / Ego sum in fabula / et in ore omnium*)¹⁴⁵; e, soprattutto, nella celebre *Elegia de diversitate Fortune* – più correttamente e semplicemente, *Elegia* – di Arrigo da Settimello, proprio in apertura della fortunata composizione (I 5-8 *Gentibus obprobrium sum crebraque fabula vulgi; / dedecus agnoscit tota platea meum. / Me digito monstrant, subsannant dentibus omnes, / ut monstrum monstror dedecorosus ego*)¹⁴⁶. Un concetto analogo (ma stavolta privo dell’utilizzo del vocabolo-chiave

CRON. in *serm.* II 3, 321 *Ad insaniam illam quam pateris aedificando, adde et istam insaniam faciendi poemata* (ivi, 889).

¹⁴² GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 64.

¹⁴³ Ma Tibullo – forse superfluo ricordarlo – è poeta che Guglielmo di Blois non poté certo conoscere (se non, forse, parzialmente attraverso qualche ipotetico florilegio).

¹⁴⁴ *Babio*, cit., 244.

¹⁴⁵ Per una lettura del componimento in questione, cfr. A. BISANTI, «*Huc usque, me miseram!*» (*CB* 126): una “*chanson de femme*” mediolatina, «*Bollettino di Studi Latini*» 41, 1, 2011, 132-144 (poi in Id., *La poesia d’amore nei «Carmina Burana»*, Napoli 2011, 123-141); e Fr. SUITNER, *I poeti del Medio Evo. Italia ed Europa (secc. XII-XIV)*, Roma 2010, 272-274.

¹⁴⁶ ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, ediz. critica a cura di Cl. FOSSATI, Firenze 2011, 4. Il tema dell’es-

fabula) compare anche nel *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa, in un passo in cui si mette in risalto quanto sia disdicevole per un vecchio (appunto il Paolino protagonista della *pièce*) essere sulla bocca di tutti, perché innamorato o in fregola matrimoniale, insomma perché *luxoriosus senex* (vv. 759-760 *ergo meum vitium celari, non reserari / debet ne senio gentis in ore cadam*)¹⁴⁷.

Occorre osservare, comunque, che in tutti questi passi – e in tanti altri che qui potrebbero essere allegati – il termine *fabula* viene utilizzato in un’accezione puramente negativa, mentre, al contrario, nel distico dell’*Alda* esso assume una valenza del tutto positiva, nel senso della “fama”, della “rinomanza” che Alda si è conquistata in virtù della propria straordinaria bellezza (il che giustifica e spiega, fra l’altro, l’innamoramento da lontano, “per fama”, di Pirro).

In conclusione di questo sottoparagrafo dedicato a Orazio, si può affermare come il poeta di Venosa risulti un *auctor* frequentemente e fruttuosamente riecheggiato, rielaborato e “alluso” nell’*Alda* di Guglielmo di Blois. Non diversamente da altri autori di commedie elegiache – Vitale di Blois nel *Geta* e nell’*Aulularia*, Arnolfo d’Orléans, o chi per lui, nella *Lidia*, come pure Riccardo da Venosa durante il secolo successivo, nel *De Paulino et Polla* – il poeta mediolatino si serve di Orazio, di volta in volta, per vari scopi particolari, che vanno dall’allusione a specifici concetti di poetica (soprattutto nel prologo) all’introduzione di riflessioni di stampo moralistico e sentenzioso, dalla ripresa di spunti e motivi poi personalmente rielaborati e ampliati al più semplice riutilizzo di formule, stilemi, clausole e *iuncturae*¹⁴⁸.

5. Ovidio, Stazio (e altri ancora)

5.1. Com’è noto, però, assai più che da Terenzio, da Virgilio e da Orazio, il modello prediletto per gli autori di commedie elegiache è rappresentato da Ovidio, soprattutto l’Ovidio erotico degli *Amores*, delle *Heroides*, dell’*Ars amatoria*, dei *Remedia amoris*, anche l’Ovidio “epico” delle *Metamorfosi* e, sia pure in misura largamente inferiore, il lamentoso poeta esiliato dei *Tristia* e delle *Epistulae ex Ponto*. La presenza del Sulmonese, nell’*Alda*, è davvero massiccia e, in alcuni passi, addirittura invasiva. Alla questione del rapporto fra Guglielmo e Ovidio hanno dedicato le loro cure e i loro sforzi tutti coloro che, a vario titolo, si sono occupati della commedia. In particolare, su questo tema Marco Ugolini

sere segnato a dito ricorre anche in HOR. *carm.* IV 3, 21-23 (*totum muneris hoc tui est, / quod monstror digito praetereuntium / Romanae fidicen lyrae*).

¹⁴⁷ RICCARDO DA VENOSA, *De Paulino et Polla*, cit. 186. Sul tema del vecchio in fregola matrimoniale nella commedia di Riccardo da Venosa, cfr. F. BERTINI, *La tematica dell’amore senile nei secoli XII-XIV: spunti di ricerca a margine del «De Paulino et Polla» di Riccardo da Venosa*, «Pan» 18-19, 2001 (= *Miscellanea di studi in memoria di Cataldo Roccato*), 33-42; M. GIOVINI, *L’“equus” di Paolino, i “calcaria” di Polla e la notte di tregenda dell’avvocato Fulcone: i “promessi sposi” decrepiti di Riccardo da Venosa*, «Maia», n.s., 54, 2002, 351-371; e A. BISANTI, *Studi recenti su Riccardo da Venosa*, «Quaderni Medievali» 54, 2003, 244-267.

¹⁴⁸ Cfr. A. BISANTI, *commedie elegiache*, cit., 176.

ha proposto, agli inizi degli anni '80 del secolo scorso, un saggio d'interpretazione complessiva dell'*Alda*, volto anche a indagare quelle che potrebbero essere definite le *rationes seminales* della commedia¹⁴⁹. Il saggio di Ugolini – breve ma denso e, in genere, persuasivo anche se non sempre – mi farà da guida e viatico nella sezione di questo lavoro dedicata, appunto, alle suggestioni e alle intersezioni ovidiane – ma anche a quelle staziane, ausoniane, e ad altre ancora – nella commedia di Guglielmo di Blois.

Lo studioso forniva una premessa metodologica nella quale affermava la volontà di compiere un'analisi «di necessità limitata ad un'indagine non specificamente filologica, bensì globalmente testuale, secondo l'accezione odierna e tecnica di “testualità”: testo come unità indivisa e ad un tempo termine di relazione pragmatica con un ambiente culturale ben definito»¹⁵⁰. Alla luce di queste osservazioni preliminari, e opportunamente inserendo l'*Alda* all'interno dell'asse diacronico (rapporto con le fonti) e di quello sincronico (rapporto con la problematica contemporanea), Ugolini procedeva a una cauta esegesi dei modelli, sia a livello contenutistico, sia a livello delle rispondenze verbali. In particolare, egli forniva una lunga serie di riscontri soprattutto con Ovidio (in modo precipuo, la favola di Salmacide ed Ermafrodito dal libro IV delle *Metamorfosi*)¹⁵¹, ma anche con la staziana *Achilleide* (ed è questo, senza dubbio, il principale elemento di novità e di pregio del breve intervento). I riferimenti all'opera di Stazio – alcuni dei quali verranno più avanti passati in rassegna e discussi – sono infatti generalmente persuasivi e originali, sia perché sono facilmente individuabili parallelismi verbali fra versi del poema staziano e versi della commedia mediolatina, sia soprattutto perché affine è il contenuto, in particolare fra due sezioni dell'uno e dell'altra: l'incontro fra Deidamia e Achille travestito da donna nell'*Achilleide* e l'incontro fra Alda e Pirro travestito da donna nell'*Alda*. Anche Igino (*fab.* 96 *Achilles*) può forse essere stato tenuto presente dal poeta mediolatino, soprattutto per aver suggerito il nome, «in apparenza arbitrario e dissonante, dell'amante travestito, l'unico di derivazione classica rispetto a quelli germanici degli altri due protagonisti»¹⁵²: *Thetis Nereis cum sciret Achillem filium suum quem ex Peleo habebat, si ad Troiam expugnandam isset, periturum, commendavit eum in insulam Scyron ad Lycomedem regem, quem ille inter virgines filias habitu feminino servabat nomine mutato, nam virgines Pyrrham nominarunt, quoniam capillis flavis fuit et Graece rufum πυρρὸν dicitur*¹⁵³.

Nella struttura di un verso significativo quale «*Nescio quis mulier vel que vir quodve neutrum*» (pronunziato da Ulfo in *Alda* 553, quando egli stoltamente

¹⁴⁹ M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale dell'«Alda» di Guglielmo di Blois*, «Sandalion» 3, 1980, 323-334.

¹⁵⁰ Ivi, 324.

¹⁵¹ Ov. *met.* IV 285-388.

¹⁵² M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 328. Ma, sui nomi dei personaggi dell'*Alda*, cfr. A. BISANTI, *L'«interpretatio nominis»*, cit., 142-154.

¹⁵³ HYG. *fab.* 96, 1.

suppone che la sorella di Pirro, dalla quale Alda sarebbe stata messa incinta, sia addirittura un'ermafrodita)¹⁵⁴ agiscono però, oltre a quelle ovidiane e staziane, altre suggestioni che lo studioso cercava di individuare. Si tratta di paralleli e riferimenti talora del tutto plausibili e sottoscrivibili (Ovidio, *epist. ex Pont.* IV 9, 96 *femina [...] virve puerve*; *Priap.* 22, 1 *femina [...] virve puerve*; Claudiano, *In Eutr.* I 466-470 *linquite femineas infelix turba latebras, / alter quos pepulit sexus nec suscipit alter, / execti Veneris stimulos per vulnere casti / mixta duplex aetas; inter puerumque senemque / nil medium*; Ausonio, *epigr.* 61, 5-6 Peiper «*Et masculini et feminini gignite / generisque neutri filios*», e soprattutto *epigr.* 66, 11-12 e 16 Peiper *Vidit semivirum fons Salmacis Hermaphroditum: / vidit nubentem Plinius Androgynum [...]. / Ecce ego sum factus femina de puero*)¹⁵⁵, talvolta assai difficilmente ipotizzabili (e prodotti esclusivamente per lo stilema trimembre che li caratterizza, come nell'esametro dell'Alda che è stato citato poc'anzi: Plauto, *Cist.* 512 *at ita me di deaeque superi atque inferi et medioximi*¹⁵⁶; Aristotele, *poet.* 1460a, 9-11 «Omero [...] introduce subito un uomo o una donna o un altro carattere»¹⁵⁷; Pallada, *Anth. Pal.* IX 489 γραμματικοῦ θυγάτηρ ἔτεκεν φιλότῃ μιγεῖσα / παιδίον ἄρσενικόν, θηλυκόν, οὐδέτερον)¹⁵⁸, talaltra, infine, francamente discutibili (Eschilo, *Sette a Tebe* 197 «sia uomo o donna, o sia ciò che gli pare»¹⁵⁹; Lucrezio, *de rer. nat.* V 839 *androgynum, interutrasque nec utrum, utrimque remotum*)¹⁶⁰.

Assai più convincenti risultano, invece, i rimandi al *De planctu naturae* di Alano di Lilla e al *De mundi universitate* (*Cosmographia*) di Bernardo Silvestre, cioè a due fra i più insigni rappresentanti di quella scuola carnotense con la quale Guglielmo di Blois palesa sì evidenti legami. Per il primo, si leggano, per es., *De planct. nat., metr.* I 17-18 *Femina vir factus, sexus denigrat honorem, / ars magicae Veneris hermaphroditat eum*; e, un po' più avanti, un significativo accenno proprio alla figura di Achille travestito, che intesse col Pirro/Pirra dell'Alda tutta una serie di sintomatiche corrispondenze (*De planct. nat., metr.* I 55-56): *Non modo Pelides mentitur virginis actus, / ut sic virgineum se probet esse*

¹⁵⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 106.

¹⁵⁵ Giustamente lo studioso rilevava che in questo epigramma «viene concentrata una vera e propria *summa* sul tema dell'ambiguità sessuale, con un'apostrofe al lettore che quasi appare una profezia *ante litteram*» (M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 330). Il poeta di Bordeaux rimanda al mito di Ermafrodito anche in *Cup. cruc.* 87 *semivir Hermaphroditus* (DECIMO MAGNO AUSONIO, *Cupido messo in croce*, a cura di A. FRANZOI, Napoli 2002, 34).

¹⁵⁶ La *Cistellaria* appartiene, è vero, al gruppo delle otto commedie plautine la cui conoscenza è variamente – ma anche assai scarsamente – attestata durante tutto il Medioevo (le altre sette, com'è noto, sono *Amphitruo*, *Asinaria*, *Aulularia*, *Captivi*, *Casina*, *Curculio*, *Epidicus*), ma, a parte il fatto che Guglielmo non mostra affatto, nell'Alda, di aver avuto contezza del Sarsinate (se non come un puro, purissimo nome, non diversamente da Menandro), il parallelo qui istituito da Ugolini mi sembra del tutto fuori luogo.

¹⁵⁷ ARISTOTELE, *Dell'arte poetica*, a cura di C. GALLAVOTTI, Milano 1974, 95.

¹⁵⁸ Il testo del breve epigramma palladiano risulta, e per la tematica e la terminologia, assai significativo, ma è difficile – se non impossibile – ipotizzare che Guglielmo l'abbia potuto conoscere e utilizzare.

¹⁵⁹ ESCHILO, *Tragedie*, a cura di M. CENTANNI, Milano 2007, 129.

¹⁶⁰ Per tutti questi raffronti, vd. M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 327 e 329-330.

*virum*¹⁶¹. Un altro importante parallelo fra la commedia di Guglielmo di Blois e il prosimetro di Alano di Lilla – e sempre all'interno del carme incipitario di quest'ultimo – è possibile individuare, poi, in un particolare della *descriptio turpitudinis* di Spurio, nella quale il poeta si sofferma con spirito e ironia sul fatto che il servo di Pirro, oltre a essere zoppo, ha una gamba più lunga dell'altra, onde la sua camminata assomiglia molto... a un giambo, in cui a una sillaba breve segue una sillaba lunga: *Alda* 187-188 *Iambicat incedens crebrosque in gressibus eius / longa facit iambos tibia iuncta brevi*¹⁶². Ci troviamo qui di fronte a un distico tormentato e spesso frainteso dagli editori precedenti. Marcel Wintzweiller (pur afferrando, nella sua traduzione francese, il senso complessivo del passo) proponeva al v. 187 un assurdo *crebrisque* (lezione di H) *ingressibus*¹⁶³, senza rendersi conto (come d'altra parte, prima di lui, Karl Lohmeyer)¹⁶⁴, che l'*ingressibus* dei manoscritti dovesse essere sciolto in *gressibus* (è noto, infatti, che i copisti medievali hanno spesso l'abitudine di legare graficamente la preposizione alla parola seguente). Bertini, oltre a proporre il corretto scioglimento della lezione in oggetto, ha recuperato altresì la lezione maggioritaria *crebrosque*, così che tutto il distico ha assunto, finalmente, un significato chiaro e perspicuo: «Camminando zoppica e la gamba lunga in coppia con quella corta determina nei suoi passi parecchi giambi»¹⁶⁵. Orbene, nel carme incipitario del *De planctu naturae* leggiamo, a un certo punto (*metr.* I 31-32): *Sic pede dactilico Veneris male iambicat usus / in quo non patitur sillaba longa brevem*¹⁶⁶, passo, sotto parecchi aspetti, perfettamente sovrapponibile – soprattutto per l'utilizzo della metafora metrica – a quello dell'*Alda* (pur essendo evidenti le differenze di contesto e di situazione); e non è, inoltre, impossibile che entrambi gli scrittori medievali, Alano e Guglielmo, abbiano avuto presente un analogo verso oraziano, nel quale il Venosimo spiega la composizione del giambo, formato appunto da una sillaba breve cui segue una sillaba lunga: *ars. poet.* 251 *syllaba longa brevi subiecta vocatur iambus*.

Nella scena iniziale dell'*Alda* la moglie di Ulfo, ormai prossima all'ora estrema nel suo letto di dolore e di parto, indugia – anche al fine di tentare di conso-

¹⁶¹ N.M. HÄRING, *Alan of Lille*, «*De planctu naturae*», «*Studi Medievali*», n.s., 19, 2, 1978, 797-879 (a 806 e 808). Per l'interpretazione di questi passi – e altri del prosimetro di Alano – vd. R.H. GREEN, *Alan of Lille's «De Planctu Naturae»*, «*Speculum*» 31, 4, 1956, 649-674 (a 661-662).

¹⁶² GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 68.

¹⁶³ GUILLAUME DE BLOIS, *Alda*, cit., 137. Questa la trad. fr. di Wintzweiller: «Le rythme de sa marche est iambique: ses pas saccadés sont des iambes dont ses tibias inégaux font la longue et la brève».

¹⁶⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 62.

¹⁶⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 69. Per le questioni interpretative e testuali di questo distico, rimando ad A. BISANTI, *L'«interpretatio nominis»*, cit., 130.

¹⁶⁶ N.M. HÄRING, *Alan of Lille*, «*De planctu naturae*», cit., 807. Il parallelo in questione, non registrato da Bertini nel suo commento all'*Alda*, è stato invece ripreso da Orlandi nel suo commento alla *Lidia*, laddove, all'interno della *descriptio* di Lusca (un'ennesima *descriptio turpitudinis* “al femminile”) ricorre un'analogia metafora metrica: *Lidia* 169-170 *Claudicat artis opus in te trutinacque trocheo, / flexis pedum numero sillaba longa brevem* (ARNOLFO D'ORLÉANS, *Lidia*, cit., 222: comm. a 282). Ma vd. anche E. CECCHINI, *A proposito di “commedie” medioevali*, cit., 174, nota 45; e *infra*, § 8.3.

lare l'inconsolabile marito – sulla teoria della generazione e della successione, vedendo quasi il proprio futuro nel futuro della figlia che sta per nascere – e che porterà anche il suo stesso nome, in un'ideale continuità – onde ella non morrà del tutto¹⁶⁷, seguitando a vivere (o, meglio, a sopravvivere) nella figlia, e Ulfo perderà sì la sposa adorata, ma avrà una figlia altrettanto adorata, da far crescere e cui badare ricoprendo per lei, insieme, le funzioni di padre e di madre. Ecco, qui di seguito, i passi salienti del lungo discorso che Alda indirizza allo sposo:

«Fatorum invidia tua si tibi tollitur Alda,
aut par aut melior redditur Alda tibi.
Di bene, qui tibi me communi in prole reservant,
inque mea moriens stirpe superstes ero» (vv. 87-90);

«Ulfe, meum melius aliam renovatur in Aldam
esse meosque sibi mutuatur illa dies.
Transeo, non morior, alios transfundor in artus
sumptos de nostro corpore deque tuo» (vv. 93-96);

«Hanc tibi committo, tibi que committor in illa,
inque tua uxorem suscipe prole tuam» (vv. 103-104)¹⁶⁸.

Il vocabolario, lo stile e, soprattutto, i concetti espressi in questi versi riportano al *De mundi universitate* di Bernardo Silvestre: *Forma fluit, manet esse rei, mortisque potestas / nil perimit, sed res dissociat socias* (vv. 45-46); *Saecula ne pereant decisaque cesset origo, / et repetat primum massa soluta chaos* (vv. 70-71); *Cum morte invicti pugnant genialibus armis, / naturam reparant perpetuantque genus* (vv. 157-158); e, in particolare, *Format et effingit sollers natura liquorem, / ut simili genesis ore reducat avos. / Influit ipsa sibi mundi natura superstes, / permanet et fluxu pascitur usque suo* (vv. 169-172)¹⁶⁹.

¹⁶⁷ Per la tematica si potrebbe, a tal proposito, suggerire un ulteriore parallelo oraziano, col celebre *non omnis moriar* di HOR. *carm.* III 30, 6-8 (*Non omnis moriar multaue pars mei / vitabit Libitinam; usque ego postera / crescam laude recens*): ma diversi sono sia il contesto sia la terminologia utilizzata. In ogni modo, cfr. D. DAINTREE, «*Non omnis moriar*»: the Re-Emergence of the Horatian Lyrical Tradition in the Early Middle Ages, «*Latomus*» 59, 4, 2000, 889-902.

¹⁶⁸ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 58-60.

¹⁶⁹ BERNARDUS SILVESTRIS, *De mundi universitate sive Megacosmus et Microcosmus*, edd. C.S. BARACH-J. WROBEL, Frankfurt 1874, 52, 70-71; ma vd. la più recente ed eccellente ediz. di P. DRONKE (BERNARDUS SILVESTRIS, *Cosmographia*, edited with introduction and notes by P. DRONKE, Leiden 1978). Si è soffermata su tali paralleli, con buone argomentazioni, D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda»*, cit., 22-23 (l'individuazione e la disamina dei rapporti fra l'*Alda* e il *De mundi universitate* costituiscono uno dei pregi maggiori del saggio della studiosa italiana, purtroppo non sempre del tutto riuscito e convincente). Occorre inoltre rilevare che i passi bernardiani citati dalla Goldin sono gli stessi riportati da M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 331, ma non voglio certo pensare che l'uno abbia tratto spunto dall'altra, o viceversa, poiché è probabile che i due studiosi siano giunti alle medesime conclusioni indipendentemente l'uno dall'altra, anche in considerazione dell'estrema vicinanza cronologica in cui sono apparsi i due contributi (entrambi nel 1980). La Goldin ha anche aggiunto che il legame «tra la commedia e l'epopea bernardiana fu avvertito, circa un secolo più tardi» – per essere precisi, oltre un secolo e mezzo dopo, quasi due – «da un lettore *sui generis* dell'*Alda*, il Boccaccio, che la copiò nel suo zibaldone [...], facendola seguire, con altre due commedie – il *Geta* e la *Lidia* – proprio al *De mundi universitate*. Si direbbe anzi che il Boccaccio [...] leggesse il testo di Guglielmo sullo sfondo dell'ideologia, e del vocabolario, di Bernardo Silve-

Per tornare al saggio di Ugolini, esso è quindi polarizzato sull'individuazione delle fonti relative a uno dei temi principali dell'*Alda*, ossia l'androginia (ovviamente fittizia, nel caso di Pirro travestito da donna). Altri motivi, però, possono essere evidenziati, fra i quali un ruolo di particolare rilievo ricopre la descrizione del rapporto d'amore fra i due giovani

«visto nell'antitesi inevitabile fra la concezione esclusivamente carnale e quella programmaticamente casta dell'*amor de lonh*. Non sarà casuale che per il primo aspetto si noti una corrispondenza precisa con un *fabliau* di Jean Bodel, *Li sohaiz desvez*, in cui viene descritta sotto lo schema onirico una scena di mercato dove una donna, aggirandosi per le bancarelle, vi trova in esposizione solo “coilles et viz”: analogamente, nell'*Alda* il protagonista giustifica la propria *cauda* come un oggetto scelto e acquistato durante una fiera»¹⁷⁰.

5.2. Ma volgiamoci, adesso, specificamente a Ovidio, che fornisce i più numerosi e significativi raffronti terminologici e, in taluni casi, anche situazionali.

Per scendere a più minuti riscontri, *met.* IV 280 (*ambiguus fuerit modo vir, modo femina Sithon*) e IV 290-291 (*cuius erat facies, in qua materque paterque / cognosci possent; nomen quoque traxit ab illis*), entrambi relativi alla figura di Ermafrodito, possono aver fornito il modello per parecchi passi dell'*Alda*:

«In patre maternos affectus sentiat illa
et pro matre vices in patre matris agat» (vv. 107-108);

Totos affectus in se trahit Alda paternos,
hoc sibi pro matris nomine nomen erat (vv. 123-124);

Huic soror est; vultus est fratris in ore sororis
totaque spectatur fratris in ore soror.
Sic gerit in vultu fratrem soror, ille sororem (vv. 375-377);

Alde fida comes heret Pirri soror illa
que, si non esset femina, Pirrus erat (vv. 393-394);

Vestes alternans illis, in fratre sororem
occulit inque suo est condita fratre soror.
Sic sub veste maris mulierem masculat illa
et sub feminea feminat ipsa marem (vv. 399-402);

stre» (D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda»*, cit., 23). Sull'influsso che Bernardo Silvestre ha esercitato sul Boccaccio è tornato, con ben altra attrezzatura filologica e critica, dieci anni dopo il saggio della Goldin, Fr. BRUNI, *Boccaccio*, cit., 49-50, 56-59, 75-78 e *passim*.

¹⁷⁰ M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 333-334. I rapporti tra il *fabliau* bodeliano e la commedia di Guglielmo di Blois sono stati ampiamente studiati, sia da me stesso (*L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 54-55; e, per un'analisi molto più ampia e approfondita, *Fortuna dell'«Alda»*, cit.), sia da F. BERTINI, *Notizie introduttive*, cit., 26-28. Vd. anche JEAN BODEL, *Li sohaiz desvez* (*Il folle sogno*), in *Fabliaux. Racconti francesi medievali*, a cura di R. BRUSEGAN, Torino 1980, 82-93 (che, per il testo francese, segue l'ediz. di P. NARDIN, *Les fabliaux de Jean Bodel*, Dakar 1959, 99-107); e G.C. BELLETTI, *Dal “mercato osceno” all'oscenità del mercato. «Li sohait desvez» di Jean Bodel e il fabliau «Du moine»*, «L'Immagine Riflessa» 9, 1986, 253-294 (poi in ID., *Saggi di sociologia del testo medievale*, Alessandria 1993, 77-108). Ch'io sappia, il primo a segnalare un rapporto fra *Li sohaiz desvez* e l'*Alda* – ma senza affatto approfondirlo – è stato Br. ROY, *Arnulf of Orléans and the Latin “Comedy”*, cit., 262, nota 32.

Iam soror exuerat fratrem fraterque sororem,
nec iam frater erat illa, nec ille soror (525-526);

Non est ulterius socianda puella puelle:
fabricat ipsa sibi de muliere marem (vv. 549-550)¹⁷¹.

Devo dire che non tutti questi paralleli mi trovano perfettamente consenzienti. I primi due sono abbastanza verosimili – quelli, cioè, relativi ad *Alda* 107-108 e 123-124 – in quanto in tali passi, caratterizzati dalla bipolarità *pater ~ mater*, la suggestione ovidiana è plausibile. Ma occorre comunque notare che in essi, come in genere in tutti gli altri versi qui sopra riportati, Guglielmo di Blois tende, più che all'imitazione di questo o di quel modello, soprattutto a dare prova di bravura, di virtuosismo stilistico, di *ornatus* terminologico e versificatorio, nella reiterata adozione dell'antitesi, dell'*antithetum*, della retorica *contentio*, già brevemente trattata da Marbodo di Rennes nel *De ornamentis verborum* e, di lì a pochi decenni, destinata a essere teorizzata e ampiamente esemplificata nelle varie *artes* e *poetrie* del XII e del XIII sec.¹⁷² In particolare, la costante contrapposizione, nel breve spazio di un distico e talvolta di un solo verso, tra *frater* e *soror* (complicata ovviamente dal ricorso al poliptoto) o tra *mas* e *mulier* (accresciuta a sua volta dai termini semanticamente affini quali *masculus* e *femina*, inoltre variati nel genere), produce nel lettore un'attenzione specifica nei confronti di quegli *ornamenta verborum* di cui è materiata tutta la commedia, che forse prescinde, in buona sostanza, dalla più o meno possibile filiazione da un passo ovidiano. Il Sulmonese, in altre parole, perfettamente presente nella memoria poetica di Guglielmo, viene da lui piegato alle sue esigenze, poiché a lui interessa precipuamente far bella mostra di sé e della propria abilità retorica e versificatoria, con quel gusto della *cumulatio verborum* e anche dell'ossimoro (oltre alle figure fin qui individuate) che costituisce un tratto ineliminabile del suo dettato compositivo.

Ancora Ovidio, *met.* IV 350-351 (*vixque moram patitur, vix iam sua gaudia differt, / iam cupit amplecti, iam se male continet amens*), ha verosimilmente costituito il modello di *Alda* 429-430 (*Accedit propius Pirrus, vix dulcia differt /*

¹⁷¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 60, 62, 88, 90, 102, 106.

¹⁷² MARB. RED. *de orn. verb.* 5 *Contentio est, cum ex contrariis rebus oratio conficitur, hoc pacto: In luctu rides, inter convivia luges. / Mane petis lectum, dimittis vespere tectum*, etc. (R. LEOTTA, *Il «De ornamentis verborum» di Marbodo di Rennes*, «Studi Medievali», n.s., 29, 1, 1988, 103-127; poi in MARBODO DI RENNES, *De ornamentis verborum. Liber decem capitulorum. Retorica, mitologia e moralità di un vescovo poeta (secc. XI-XII)*, a cura di R. LEOTTA, ediz. postuma a cura di C. CRIMI, con un ricordo di N. SCIVOLETTO, Firenze 1998, 1-25, a 6); MATH. VINDOC. *ars* III 25 *antithetum est contrapositio, quando contraria contrariis opponuntur*; GALE. DE VINO SALVO *Poetria nova* 1101-1104 *pater, in nos tam ferus hostis, / se perhibet non esse patrem, de divite pauper, / de felice miser, de tanta luce retrusus / ad tenebras*; ID., *Summa de color. rhet.* 5 *contentio est quando ex contrariis rebus conficitur oratio*; EBER. ALEM. *Labor.* 449-450 *in ligno vita moritur, de morte redempta. / Christi viventis in nece vita datur*. Per i testi di Matteo di Vendôme, di Goffredo di Vinsauf e di Eberardo il Germanico si vd. il classico vol. di E. FARAL, *Les arts poétiques du XII^e et du XIII^e siècle. Recherches et documents sur la technique littéraire du Moyen Age*, Paris 1924, 173-174, 231, 322, 351.

oscula vixque virum dissimulare petit)¹⁷³. Qui il parallelo mi pare assai più stringente e persuasivo, sia per l'identità di situazione (l'amante – rispettivamente Salmacide e Pirro – che, per godere maggiormente, vuole ritardare il pieno conseguimento del piacere), sia per l'inoppugnabile evidenza di alcuni precisi riscontri verbali (*vix* e *vixque* in anafora in Ovidio e Guglielmo; *sua gaudia differt* in Ovidio e *dulcia differt oscula* in Guglielmo).

Interessante è quindi considerare un riscontro che si presta a più ampia discussione: *Alda* 459-464:

Ludit et alterius peregrina vagatur in ore
 alternatque suos utraque lingua lares.
 Letior intranti peregrine assurgit amice
 inque suos trahit hanc hospita lingua lares.
 Dum quodam applausu sibi colluctantur, amico
 amplexu linguam lingua ligata ligat¹⁷⁴.

In questa descrizione, maliziosamente insistente su spiccati elementi erotici, agiscono le suggestioni di Ovidio, e sempre nella *fabula* di Salmacide ed Ermafrodito, *met.* IV 352-353 (*ille cavis velox applauso corpore palmis / desilit in latices alternaque brachia ducens*), complicate ancora con *met.* IV 358 (*pugnantesque tenet luctantisque oscula carpit*) e con Stazio, *Ach.* I 576 (*et ligat amplexus et mille per oscula laudat*: qui si tratta di Achille travestito da donna abbracciato a Deidamia)¹⁷⁵. Si registra, nei distici dell'*Alda*, la stessa terminologia, per cui il rapporto amoroso, l'*amplexus* viene considerato alla stregua di una battaglia, di una lotta (*colluctantur* in Ovidio, *luctantis* in Guglielmo) – secondo il classico *tópos* della *militia amoris*¹⁷⁶ – né è assente nel poeta medievale la suggestione dello staziano *ligat*. Ma anche a proposito di questi versi dell'*Alda* è evidente come tali echi di probabili modelli classici rimangano un po' sullo sfondo. L'autore ha soprattutto altri interessi, egli indugia infatti con compiacimento

¹⁷³ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 92.

¹⁷⁴ Ivi, 96.

¹⁷⁵ Per un commento a questo passo, cfr. PUBLIO PAPINIO STAZIO, *Achilleide*, a cura di G. NUZZO, Palermo 2012, 114 (che qui utilizzo). I motivi del travestimento e dell'ambiguità sessuale di Achille sono stati, soprattutto in tempi recenti, fra i più studiati del poema staziano, e su di essi «tanto inchiostro è stato versato» (come scrive giustamente Nuzzo, ivi, 15): fra i contributi più significativi e/o recenti, vd. G. ROSATI, *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica dell'ambiguità*, «Maia» 44, 2, 1992, 223-266; ID., *L'«Achilleide» di Stazio, un'epica «en travesti»*, in STAZIO, *Achilleide*, a cura di G. ROSATI, Milano 1994, 5-68; M.S. CYRINO, *Heroes in D(u)ress. Transvestitism and Power in the Myth of Heracles and Achilles*, «Arethusa» 31, 1998, 207-241; P.J. HESLIN, *The Transvestite Achille. Gender and Genre in Statius' «Achilleid»*, Cambridge 2005; S. FRANCHET D'ESPEREY, *À propos du travestissement d'Achille dans l'«Achilleide» de Stace: sexe, nature et transgression*, in «Aere perennius». *En hommage à Hubert Zenhacker*, éd. J. CHAMPEAUX-M. CHASSIGNET, Paris 2006, 439-454; M. MC AULEY, *Ambiguous sexus. Epic Masculinity in Transition in Statius' «Achilleid»*, «Akroterion» 55, 2010, 37-60.

¹⁷⁶ La bibliografia sul motivo è molto ampia. Cfr. soprattutto P. MURGATROYD, «*Militia amoris*» and the Roman Elegists, «Latomus» 34 (1975), 59-79; E. PIANEZZOLA, «*Militat omnis amans*» (Ovidio, *am. I* 9). *La struttura retorica di una scelta testuale*, in *Scritti in onore di Alberto Grilli*, cit., 337-344 (poi in ID., *Ovidio. Modelli retorici e forma narrativa*, Bologna 1999, 135-142); J.C. McKEOWN, «*Militat omnis amans*», «The Classical Journal» 90, 1994-1995, 295-304.

e consapevolezza retorica nella descrizione del bacio fra i due giovani, sulla *lingua* che vaga *peregrina alterius in ore* (v. 459), che *ligat* (v. 464) Alda e Pirro/Pirra nell'abbraccio. Vi è poi un altro elemento da prendere in considerazione, e che già, fra gli altri, e proprio in riferimento a quest'ultimo passo, era stato messo in risalto da Gustave Cohen nella sua introduzione alla raccolta di commedie elegiache del XII e XIII secolo da lui diretta e pubblicata nel 1931¹⁷⁷, e cioè il gusto insistito e insistente per l'allitterazione, per l'*annominatio* (o *paranomeon*) di cui parlano i vari trattati di retorica e di versificazione¹⁷⁸, in tal caso fondata tutta, nel breve volgere di tre soli distici, sulla consonante *-l* (vv. 459-460 *ludit* [...] *lingua lares letior*; 462 *lingua lares*; 464 *linguam lingua ligata ligat*, eccellente esempio, quest'ultimo, di allitterazione quadrimembre complicata da un poliptoto binario e copulare), che sembra peraltro suggerire la "liquidità" e l'umidità del bacio lascivo tra Alda e Pirro travestito.

Il già citato Ovidio, *met.* IV 358 (*pugnantemque tenet luctantisque oscula carpit*) può essere inoltre invocato come modello di altri segmenti della commedia. In Alda 449-452 (*Nodat in amplexus igitur stringitque lacertos / seque in virgineo colligit ille sinu. / In nodum pariter collectis illa lacertis / a collo pueri nobile pendet onus*)¹⁷⁹, all'interno della descrizione dell'amplesso fra Alda e Pirro, il parallelo è complicato da Ovidio, *met.* IV 363-364 (*pendens caput illa pedesque / adligat et cauda spatiantes implicat alas*). Ma, in questo caso, il confronto non mi sembra molto centrato, in quanto qui l'unica forma di sovrapposibilità verbale e terminologica riscontrabile è rappresentata dal *pendens* ovidiano (*pendet* in Guglielmo). Ancora, *met.* IV 358 potrebbe aver fornito lo spunto per Alda 503-504 («*promptaque luctari sociam luctaminis ambit; / quod tecum lusit, hoc sibi lucta fuit*») ¹⁸⁰: anche qui è evidente che la tendenza onnipresente al poliptoto (addirittura quadrimembre, con *variatio* sinonimica, senza contare l'allitterazione con *lusit*, che è anche una sorta di paronomasia, certamente voluta dall'autore) ha la meglio sull'eco probabile del *luctantis* ovidiano.

Altri riferimenti alla favola ovidiana di Salmacide ed Ermafrodito possono essere forniti per il *semivirum* di Alda 560, proprio sulle ultime battute della commedia (*Pirri criminibus semivirumque notat*)¹⁸¹: si tratta di *met.* IV 381 (*semimarem fecisse videt mollitaque in illis*) e IV 386 (*semivir et tactis subito mollescat in undis*). Ben più convincenti mi sembrano, piuttosto, i riscontri proposti da Ugolini fra gli stessi versi ovidiani e un passo del discorso che la morente Alda rivolge a Ulfo, in Alda 67-68 («*Cur ita, fide comes, in mollitiem mulieris /*

¹⁷⁷ Cfr. G. COHEN, *Introduction*, cit., XXXI.

¹⁷⁸ Cfr. MARB. RED. *de orn. verb.* 15 *Annominatio est, cum ad idem verbum et nomen acceditur commutatione vel additione unius litterae vel litterarum, ut ad res dissimiles similia verba accommodentur* (12 Leotta); MATH. VINDOC. *ars* III 10 *paranomeon est per principia trium dictionum immediate positarum eiusdem litterae vel syllabae repetita prolatio*; GALF. DE VINO SALVO *Summa de color. rhet.* 13 *annominatio est quando plures dictiones assimilantur in litteris, vel in syllabis* (169-170 e 323 Faral).

¹⁷⁹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 94.

¹⁸⁰ Ivi, 100.

¹⁸¹ Ivi, 108.

lapsus es»)¹⁸². Si consideri, ancora, *met.* IV 378-379 (*nec femina dici / nec puer ut possit, neutrumque et utrumque videtur*), uno dei brani che possono essere chiamati in causa come modelli per *Alda* 59 («*Tunc neutri nostrum, quia tunc utrique nocerent*») e il già discusso v. 553 («*Nescio quis mulier vel que vir quodve neutrum*»)¹⁸³, dove però alla suggestione ovidiana si somma forse anche quella di Ausonio, *Mos.* 127-129 (*teque inter species geminas neutrumque et utrumque, / qui necdum salmo nec iam salar ambiguusque / amborum medio, sario, intercepte sub aevo?*)¹⁸⁴.

Nell'orizzonte compositivo di Guglielmo di Blois non vi è soltanto l'Ovidio delle *Metamorfosi*, ma, ovviamente, anche quello della produzione amorosa, dagli *Amores* ai *Remedia*, e della poesia dell'esilio, fino alle *Epistulae ex Ponto*. E così, proprio *in limine* alla narrazione, dopo l'*argumentum* e il prologo, viene introdotta la figura di Ulfo che, strettamente abbracciato alla moglie che sta partorendo, si lamenta contro gli dèi, adirati a suo danno: *Alda* 29-30 *Fusus in amplexus parientis coniugis, Ulfus / iratos queritur in sua dampna deos*¹⁸⁵. Per questo distico il più recente editore della commedia segnala giustamente, in nota, un riferimento all'*Aulularia* di Vitale di Blois, laddove – guarda caso – il racconto entra subito *in medias res* e dove, subito dopo l'*argumentum* e il prologo, viene introdotta l'altrettanto noiosa figura di Querolo che, come al suo solito, si lamenta della triste sorte che gli è capitata: *Aul.* 29-30 *Iratus fatis Querulus causatur iniqui / nominis auctores et dolet esse deos*¹⁸⁶. A monte di entrambi i passi, quello di Guglielmo e quello di Vitale, sta però Ovidio, *am.* III 11, 21-22 (*Turpia quid referam vanae mendacia linguae / et periuratos in mea damna deos?*).

Ancora due frustuli ovidiani, sempre dal libro III degli *Amores* – e nel secondo caso dalla stessa elegia 11 –, possono essere invocati alla stregua di probabili modelli per *Alda* 73-74 («*Si qua tibi est pietas, si qua est compassio nostri, / si quid habet veri noster amoris amor*»)¹⁸⁷. *Alda* madre supplica il marito di ascoltare e di esaudire benevolmente le ultime preghiere che ella, prima di morire, gli rivolge, e lo fa in nome della *pietas* e dell'amore che li unisce, se il loro amore ha in sé qualcosa dell'amore autentico. Orbene, già lo studioso svedese Harald Hagendahl, nell'ormai lontano 1939, rilevava giustamente come il v. 74 della commedia di Guglielmo di Blois fosse stato composto unendo e giustappponendo due emistichi ovidiani, il primo di *am.* III 5, 32 (*siquid habent veri, visa quid ista ferant*) e il secondo di *am.* III 11, 20 (*causa fuit multis noster amoris amor*)¹⁸⁸. E

¹⁸² Ivi, 56: cfr. M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 326.

¹⁸³ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 54 e 106.

¹⁸⁴ Sul v. 553 dell'*Alda* si ritornerà più avanti, nel paragrafo dedicato a Ildeberto di Lavardin (vd. *infra*, § 7.2).

¹⁸⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 50.

¹⁸⁶ VITALE DI BLOIS, *Aulularia*, cit., 58. Non è forse un caso che sia Vitale, sia Guglielmo utilizzino 28 versi complessivi per l'*argumentum* e il prologo, onde, nell'*Aulularia* e nell'*Alda*, la vera e propria narrazione inizia, appunto, coi vv. 29-30.

¹⁸⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 56.

¹⁸⁸ H. HAGENDAHL, *La "comédie" latine au XII^e siècle et ses modèles antiques*, in *ΔΡΑΓΜΑ* Martino P.

ancora ad *am.* II 19, 18 (*Oscula, di magni, qualia quotque dabat*) può farsi risalire *Alda* 453 (*Qualia quotque dedit, tot talia suscipit ille*)¹⁸⁹.

Ad *ars. am.* I 669-670 (*Oscula qui sumpsit, si non et cetera sumit, / haec quoque, quae data sunt, perdere dignus erit*) può inoltre collegarsi *Alda* 465 (*Sumpta satis Pirrus post oscula cetera sumit*)¹⁹⁰. Il parallelo è, in questo caso, assai stringente, per l'estrema vicinanza terminologica dei due passi, caratterizzata dal diptoto del verbo *sumo* (*sumpsit [...] sumit* in Ovidio; *sumpta [...] sumit* in Guglielmo), nonché dalla presenza degli *oscula* e della *iunctura* in clausola esametrica *cetera sumit*. E non si può non essere d'accordo con il moderno editore dell'*Alda*, quando osserva che, «soffermatosi a lungo a descrivere il bacio, Guglielmo diventa improvvisamente sbrigativo», poiché «il suo Pirro ha ben compreso la lezione e non vuole perdere il vantaggio acquisito»¹⁹¹.

Un verso delle *Epistulae ex Ponto* è invece presupposto da *Alda* 213-214 («*Quisquis conciliat sibi numina munere, surdos / non habet, immo leves in sua vota deos*»)¹⁹². Qui è lo scaltro Spurio che parla a Pirro e, per meglio convincerlo a scucire un po' di denaro per cercare, con quello, di conquistare le grazie dell'inattentabile *Alda*, gli snocciola una frase dal tono sentenzioso e proverbiale, affermando che chiunque si ingrazia gli dèi con un dono, non li trova insensibili ai propri desideri, anzi fa sì che essi siano ben disponibili nei suoi confronti. Sempre Hagendahl, a proposito di questo distico della commedia, proponeva un parallelo con Ovidio, *epist. ex Pont.* II 8, 28 (*per numquam surdos in tua fata deos*)¹⁹³, nel quale il Sulmonese, tristemente esiliato al confino di Tomi, supplica l'imperatore Tiberio di avere pietà di lui, in nome della patria che egli ama più di se stesso, in nome della sposa e del figlio, in nome dei nipoti e, appunto, in nome degli dèi che non sono mai sordi ai suoi voti e ai suoi desideri.

5.3. Per quanto riguarda, infine, l'*Achilleide* di Stazio che, come si è già detto, ha assai probabilmente agito sul poeta medievale sia a livello profondo delle forme del contenuto e della *fabula*, sia a livello superficiale delle forme dell'espressione, un parallelo inoppugnabile mi sembra quello fra *Ach.* I 581-583 (*et tenere rudes attrito pollice lanas / demonstrat reficitque colos et perdita dura / pensa manu*) e *Alda* 415-416 (*Emungens in pensa colos, in fila rotundans / lanas, impregnat stamine fusa novo*)¹⁹⁴, ancora una volta sia per l'identità della situazio-

Nilsson dedicatum. Acta Instituti Romani Regni Sueciae, vol. II, Lund 1939, 222-255 (a 234). Lo studio di Hagendahl, pur se un po' datato nell'impostazione complessiva, risulta però ancor oggi utilissimo per l'individuazione delle fonti e dei modelli classici delle commedie elegiache. Alcuni anni dopo, egli avrebbe fornito un secondo, del pari importante contributo: ID., *Contributions aux "comoediae elegiacae" du Moyen Âge*, in *Mèlanges de Philologie Romane offerts à M. Karl Michaëlsson*, Göteborg 1952, 230-239.

¹⁸⁹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 94. Per l'eco del *Geta* in questo distico, vd. *infra*, § 8.1.

¹⁹⁰ Ivi, 96.

¹⁹¹ Ivi, 97.

¹⁹² Ivi, 70.

¹⁹³ H. HAGENDAHL, *La "comédie" latine au XII^e siècle*, cit., 239.

¹⁹⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 92.

ne (Alda che, rientrata nella sua stanza, sfila le conocchie e riempie i fusi di nuovo filo, nell'attesa che giunga la sua amica Pirra ~ Deidamia che insegna al travestito Achille a filare la lana e a usare fusi e conocchie), sia per l'emergenza di alcuni precisi riscontri verbali (*lanas, pensa, colos* in entrambi i passi).

Non mi convince affatto, invece, un altro parallelo proposto da Ugolini fra *Ach. I 587 (virginea levitate fugit prohibetque fateri)* e *Alda 543 (turpius insanit, qui femineae levitatis)*¹⁹⁵. Il riscontro, fondato sulla *levitas* femminile, non vuol dir molto, a mio avviso, ove si pensi che questo è un *tópos* di ascendenza già ovidiana, che si rileva con altissima frequenza nelle commedie elegiache del XII e del XIII secolo, per esempio in *De mercatore* 9 (*femineae levitatis opus gravitate pudoris*)¹⁹⁶, nel *Miles gloriosus* dubitativamente attribuito ad Arnolfo d'Orléans (v. 211 *femineae fraudis miracula mechus adorat*)¹⁹⁷ e, in genere, nelle lunghe tirate antimuliebri della *Lidia* (vv. 139-154)¹⁹⁸ e del *Baucis et Traso* (vv. 89-94)¹⁹⁹.

Meglio, senza alcun dubbio, rilevare le interferenze fra un passo del poema staziano, laddove il poeta latino descrive le figlie di re Licomede, tutte bellissime e stupendamente abbigliate e, ormai trascorso il tempo che alle giovani impone il pudore, tutte idonee e ben pronte alle nozze, e la presentazione della giovane Alda, nella quale si adunano rigore e pudicizia, bellezza e castità, oltretutto una disarmante ingenuità in fatto di uomini, in quanto l'unico uomo che lei abbia mai visto è il proprio padre Ulfo: *Alda 149-152 Miratur socium fieri sibi forma pudorem / seque vigere stupet in muliere rigor. / Iam matura thoro, plenis adoleverat annis / nec preter patrem viderat Alda virum*²⁰⁰. In particolare, il v. 151 della commedia risulta sì largamente esemplato su Stazio, *Ach. I 290-292 (Omnibus eximium formae decus, omnibus idem / cultus et expleto teneri iam fine pudoris / virginitas matura toris annique tumentes)* e anche su Virgilio, *Aen. VII 53 (iam matura viro, iam plenis nubilis annis, detto di Lavinia)*; il modello diretto, però, assai probabilmente, è qui Claudiano, *De rapt. Pros. I 130 (iam vicina thoro, plenis adoleverat annis, detto di Proserpina)*, verso, come si può ben vedere, che ricorre praticamente inalterato in Guglielmo di Blois, con la sola sostituzione di *matura* a *vicina* (*matura* è però variante minoritaria della tradizione manoscritta

¹⁹⁵ Ivi, 104: cfr. M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 328, nota 13.

¹⁹⁶ *De mercatore*, a cura di P. BUSDRAGHI, in *Commedie latine*, vol. III, cit., 305-345 (a 320).

¹⁹⁷ <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Miles gloriosus*, cit., 76.

¹⁹⁸ <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 218-220.

¹⁹⁹ *Baucis et Traso*, a cura di G. ORLANDI, in *Commedie latine*, vol. III, cit., 243-303 (a 280-282). Ma, per il motivo della *levitas* femminile, può farsi riferimento alla fiorentissima poesia antimuliebre medievale, una ricca antologia della quale è stata allestita da M. PUIG RODRÍGUEZ ESCALONA, *Poesía misógina en la Edad Media Latina (ss. XI-XIII)*, Barcelona 1995; e vd. inoltre A. BISANTI, *Gli «Pseudo-Remedia amoris» fra riscrittura ovidiana e tematica misogina*, «Studi Medievali», n.s., 54, 2, 2013, 851-903 (e due anni prima, in versione abbreviata e col titolo *Un «falso» ovidiano del XIII secolo: gli «Pseudo-Remedia amoris»*, in *Falso e falsi. Prospettive teoriche e proposte di analisi. Atti del Convegno (Palermo, 26-28 febbraio 2009)*, a cura di L. SCALABRONI, Pisa 2011, 261-270). È un *tópos* che, attraverso differenti canali letterari, giungerà almeno fino al celebre «Frailty, thy name is woman!» di W. SHAKESPEARE, *Hamlet* I 2, 149.

²⁰⁰ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 64.

claudiana). Ma si può anche andare oltre e alla documentazione fin qui prodotta possono essere allegati due altri passi: Ovidio, *fast.* III 59 (*Martia ter senos proles adoleverat annos*, dove si parla di Romolo e Remo) e ancora Stazio, *Theb.* II 254 (*thalamis ubi casta adolesceret aetas*, in riferimento alle vergini argive)²⁰¹.

Per concludere questa forse lunga e dettagliata sezione dedicata alle suggestioni ovidiane e staziane nell'*Alda*, e per tornare all'intervento di Ugolini dal quale ho preso le mosse, va segnalato, infine, che l'*Achilleide* può spiegare, «almeno eziologicamente, il difficile sintagma *dente parcente* di *Alda* 455, in cui il significato di *parcente* è mal comprensibile nel contesto della scena erotica, ma si giustifica come reminiscenza di *thyrsos parcente* di *Ach.* I 572»²⁰².

6. Massimiano, l'*Aegritudo Perdicae*, Boezio

6.1. Il discorso sulle fonti e i modelli classici rielaborati e dottamente contaminati da Guglielmo di Blois nella sua commedia consente di spostarci, dall'età classica, all'età tardoantica e altomedievale e, in particolare, di accostarci alla figura di Massimiano, i cui echi e le cui suggestioni, nell'ambito delle commedie elegiache latine del XII e XIII secolo, sono stati abbastanza di recente oggetto di indagini che hanno significativamente ampliato il campo delle ricerche sulla memoria poetica degli scrittori medievali, in generale, e dei poeti della Valle della Loira nello specifico.

È noto come le elegie di Massimiano abbiano goduto, durante tutto il corso del Medioevo, di una singolare ed endemica fortuna – probabilmente superiore ai reali meriti del poeta tardoantico – veicolata, soprattutto, dal fatto che esse furono assai per tempo accolte fra i testi curriculari della scuola²⁰³, fino a divenire parte essenziale dei cosiddetti *Libri Catoniani*, una silloge che si stabilizza a partire dal sec. XIII e comprende, oltre alle elegie di Massimiano (talora sostituite dai *Remedia* ovidiani), i *Disticha Catonis*, l'*Ecloga Theoduli*, le 42 *Fabulae* di Aviano, il *De raptu Proserpinae* di Claudiano, l'*Achilleide* di Stazio e – benché non sempre – l'*Ilias latina* attribuita a Bebio Italico (per lunga parte del Medioevo utilissimo “surrogato” dei poemi omerici)²⁰⁴. Non può suscitare, quindi, alcuna meraviglia il fatto che, nelle commedie elegiache, Massimiano ricopra

²⁰¹ Per la registrazione di questi brani, in rapporto al passo claudiano, vd. CLAUDIANO, *De raptu Proserpinae*, a cura di M. ONORATO, Napoli 2008, 201.

²⁰² M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 328; cfr. GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 96.

²⁰³ Cfr. in generale, R. LEOTTA, *Un anonimo imitatore di Massimiano*, «Giornale Italiano di Filologia», n.s., 16, 1, 1988, 91-106; A.M. WASYL, «*Quemlibet dehortari ne... senectutis desideret*». *Maximianus's Elegy on Old Age and a Few Examples of its Medieval Reception*, «Symbolae Philologorum Posnaniensium Graecae et Latinae» 24, 2, 2014, 135-151; e, fra gli ultimi, J.-L. CHARLET, *Viellesse et sexualité: témoignages de la poésie latine tardive*, «Schede Medievali» 54, 2016, 81-90; e Fr. SIVO, *Per un'estetica del “rovescio”: la “vituperatio vetulae” tra retorica e parodia*, ne *Il ruolo della scuola nella tradizione dei classici latini. Tra “Fortleben” ed esegesi* (Atti del Convegno Internazionale, Foggia, 26-28 ottobre 2016), a cura di Gr.M. MASSELLI-Fr. SIVO, vol. II, Campobasso-Foggia 2017, 487-534.

²⁰⁴ Vd. M. BOAS, *De Librorum Catonianorum historia atque compositione*, «Mnemosyne» 42, 1914, 17-46; R. AVESANI, *Il primo ritmo per la morte del grammatico Ambrogio e il cosiddetto «Liber Catonia-*

il ruolo di un *auctor* certo non importante e imprescindibile come Terenzio, Virgilio, Orazio e soprattutto Ovidio, ma comunque il ruolo di un *auctor* di riferimento, dal quale trarre spunti, suggestioni, espressioni, stilemi e *iuncturae*.

È stata nel 1987 una studiosa austriaca, Christine Ratkowitsch, a soffermarsi adeguatamente sulle contaminazioni, le riscritture, le intersezioni e gli echi massimiane all'interno della produzione comico-elegiaca, con distintiva attenzione alle opere di Vitale e di Guglielmo di Blois²⁰⁵. Già Daniela Goldin, qualche anno prima, aveva proposto un persuasivo confronto tra Massimiano, *eleg.* I 98 (*quae gustata mihi basia plena darent*) e Alda 136 (*ut possint basia plena capi*)²⁰⁶, ma – come nel corso di quasi tutto il suo intervento – la studiosa italiana si era soltanto accontentata di fornire un'indicazione singola e generica, quasi “buttata lì” pur se corretta, senza però minimamente approfondire la questione e auspicando un raffronto più ampio e incisivo fra le elegie di Massimiano, da un lato, e la commedia mediolatina, dall'altro. Ipotesi di raffronto che, invece, è stata pienamente accolta dalla Ratkowitsch, la quale ha altresì opportunamente allargato l'indagine a comprendere anche il *Geta* e l'*Aulularia* di Vitale di Blois. Un contributo molto importante, questo della studiosa austriaca e, per certi versi, veramente prezioso ancor oggi – a oltre trent'anni di distanza dalla sua pubblicazione – che interessa sia la discussione sulle fonti e i modelli letterari fruiti da Vitale, da Guglielmo e, più in generale, dagli autori di commedie elegiache, sia il *Fortleben* di Massimiano, poeta cui solo da pochi decenni è stata giustamente riconosciuta piena dignità poetica e statura artistica²⁰⁷.

In effetti, non pochi sono i passi dell'*Alda* che risentono delle elegie massimiane, benché talvolta si tratti di suggestioni generiche, improntate alla comune emergenza, in quella e in queste, di *tópoi* e stilemi di larga diffusione e di lunga durata. Uno di questi, per esempio, è costituito dalla canonica *descriptio pulchritudinis* di Alda, ai vv. 125-136 della commedia (che qui conviene rileggere nella sua interezza):

nus», «Studi Medievali», n.s., 6, 1965, 455-488; P. NAVONE, *Catones perplurimi*, «Sandalion» 5 (1982), 311-327; B. MUNK OLSEN, *I classici nel canone scolastico medievale*, Spoleto (PG) 1991, 65-74.

²⁰⁵ Chr. RATKOWITSCH, *Die Wirkung der Elegien Maximians auf die “Comoediae elegiacae” des Vitalis und Wilhelms von Blois*, «Wiener Studien» 100, 1987, 227-246. Sulla medesima tematica, un decennio più tardi, è tornata W.C.M. WÜSTEFELD, *A medieval Combination. An unpublished Fragment of the «Geta» by Vitalis of Blois and Maximian's «Elegies» and its Place in the Text Tradition* (Utrecht, Museum Catharijneconvent, ms. BMH Warm h fragm 234G10), in *Media Latinitas. A Collection of Essays to Mark the Occasion of the Retirement of L.J. Engels*, Turnhout 1996, 365-375.

²⁰⁶ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 62: cfr. D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda»*, cit., 30, nota 41.

²⁰⁷ Superfluo e praticamente impossibile indicare una bibliografia, sia pur di riferimento. Mi limito, più per motivi “sentimentali” che per altro, a menzionare qui l'intervento – a suo modo pionieristico e “seminale” – di D. ROMANO, *Il primo Massimiano*, «Atti dell'Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo» 29, 2, 1968-1969, 307-335 (poi in Id., *Letteratura e storia nell'età tardoromana*, Palermo 1979, 309-329); e, fra i contributi generali, l'ottimo saggio di P. PINOTTI, *Massimiano elegiaco*, in *Tredici secoli di Elegia Latina. Atti del Convegno Internazionale* (Assisi, Accademia Propertiana del Subasio, 22-24 aprile 1988), a cura di G. CATANZARO-Fr. SANTUCCI, Assisi (PG) 1989, 183-203. Per la discussione della bibliografia massimiana fino al 1993, rinvio infine a C. SEQUI, *Massimiano elegiaco e «Appendix Maximiani»*. *Rassegna di studi 1970-1993*. in «Bollettino di Studi Latini» 24, 1994, 617-645.

Quo studio, quanto natura labore creavit
 Aldam, testatur et docet oris honos;
 alba caro nivibus similisque rosis color esset,
 si non illa nives vinceret, ille rosas.
 Virginis in facie rosa lilia pingit, et ardet
 albet et in teneris purpura nixque genis.
 Aptā supercilii flexura coronat ocellos,
 qui quedam risus signa notasque gerunt.
 Aurum mentitur coma, basia forma laborum
 invitat teneris assimilata rosis,
 que castigatus tumor erigit arte studentis
 nature, ut possint basia plena capi²⁰⁸.

È interessante confrontare questi sei distici con un brano analogo dell'elegia I di Massimiano, per la quale il poeta tardoantico, nella *descriptio* delle grazie della donna da lui inutilmente amata, impiega anch'egli sei distici (ma potrebbe ovviamente essere soltanto una mera coincidenza). Anche in questo caso, per chiarezza, riporto qui di seguito tutto il passo interessato (*eleg.* I 89-100):

Candida contempsī, nisi quae suffusa rubore
 vernarent propriis ora serena rosis.
 Hunc Venus ante alios sibi vindicat ipsa colorem,
 diligit et florem Cypris ubique suum.
 Aurea caesaries demissaque lactea cervix
 vultibus ingenuis visa sedere magis.
 Nigra supercilia, frons libera, lumina clara,
 urebant animum saepe notata meum.
 Flammea dilexi modicumque tumentia labra,
 quae gustata mihi basia plena darent.
 In tereti collo visum est pretiosius aurum,
 gemmaque iudicio plus radiare meo²⁰⁹.

Senza volere indulgere in raffronti minuti e puntuali, e rinviando per questo all'intervento della Ratkowitsch, non si può, comunque, non rilevare come vi siano, fra i due brani ora riportati, parecchie espressioni e immagini simili

²⁰⁸ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 62. Osservo, di sfuggita, che nell'espressione *albet et* (v. 130) si registra un caso di *cheville* (o "cavalcamento"), un tipo particolare di *annominatio* che lega, per ripetizione allitterante, l'ultima sillaba di un vocabolo alla prima sillaba del termine immediatamente successivo (l'esempio classico più celebre in tal senso, registrato spesso sotto la tipologia del *kakénfaton* o "cacofonia", è *dorica castra*). Cfr., soprattutto, G. VELLI, *Sull'«Elegia di Costanza»*, «Studi sul Boccaccio» 4, 1967, 241-254 (poi in Id., *Petrarca e Boccaccio. Tradizione memoria scrittura*, Padova, 1995², 118-132, a 125); e R. LEOTTA, *La tecnica versificatoria di Rosvita*, «Filologia Mediolatina» 2, 1995, 193-232 (a 205 e 212-214).

²⁰⁹ Cito il testo massimiano, per comodità, dall'ediz. digitale allestita da L. SPINAZZÈ, disponibile online, in *Musisque Deoque. Un archivio digitale di poesia latina, dalle origini al Rinascimento italiano*. Ma vd. A. FRANZOI, *Le elegie di Massimiano*, testo, trad. e comm., note biografiche e storico-testuali. *Appendix Maximiani* a cura di P. MASTANDREA-L. SPINAZZÈ, Amsterdam 2014 (in partic., sul brano citato, 136-137, con la segnalazione degli echi oraziani, ovidiani e properziani che vengono a intersecarsi in esso). Su quest'elegia cfr. inoltre D. GAGLIARDI, *Sull'elegia I di Massimiano*, «Koinonia» 12, 1988, 27-37; ed E.R. D'AMANTI, *Sul testo della I Elegia di Massimiano*, «Quaderni Urbinati di Cultura Classica», n.s., 1, 2016, 177-190.

e, talvolta, sovrapponibili. È vero che la forza del *cliché* e del *tópos* descrittivo della perfetta bellezza muliebre opera energicamente nell'uno e nell'altro testo – come, in genere, in tutti i testi in cui venga raffigurata una donna di straordinaria avvenenza, almeno fino al Petrarca dell'*Africa* e alla poesia umanistica in latino e in volgare²¹⁰ – ma mi sembra abbastanza significativo che sia Massimiano sia Guglielmo di Blois insistano con particolare attenzione nella rappresentazione del contrasto fra il bianco (della pelle, del collo, con le consuete metafore della neve, del giglio, del latte), il rosso (delle guance, con le altrettanto diffuse immagini della rosa, della porpora)²¹¹ e il nero (delle sopracciglia, nella Licoride di Massimiano) che connotano distintivamente i tratti dell'una e dell'altra fanciulla; e ancora l'evidenza dell'*aurea caesaries* massimiana (v. 93), di quella chioma bionda come l'oro – e come potrebbe essere diversamente, in una *descriptio pulchritudinis* in piena regola? – che viene riecheggiata nell'*aurum mentitur coma* (v. 133) di Alda, i cui capelli sembrano proprio fatti dell'aureo metallo; per non dire, infine, del giusto rilievo che, in entrambi i passi, viene conferito al motivo dei baci, dei *basia* che rimbalzano da un testo all'altro, soprattutto nella commedia di Guglielmo di Blois in cui tale elemento è particolarmente insistito, poiché le labbra della giovane protagonista, paragonabili alle rose in boccio, sono messe in risalto da un modico turgore che stimola gli innamorati a carpire da esse baci appassionati²¹².

Prima di proseguire nella disamina dei possibili – e probabili – riscontri fra l'*Alda* e le elegie di Massimiano, mi corre l'obbligo di segnalare e discutere un'affermazione di Daniela Goldin che ho sempre trovato assolutamente inaccettabile e, in fin dei conti, del tutto gratuita. In merito a questa *descriptio* di Alda, la studiosa indugiava sull'origine del nome della protagonista che, secon-

²¹⁰ Cfr. almeno E. RAIMONDI, *Ritrattistica petrarchesca*, «Convivium» 21, 1953, 74-86 (poi in Id., *Metafora e storia. Studi su Dante e Petrarca*, Torino 1970, 163-187); e A. BISANTI, *Suggerzioni properziane e "descriptio pulchritudinis" nei carmi di Giovanni Marrasio*, in *In memoria di Salvatore Vivona. Saggi e studi*, a cura di G. CATANZARO, Assisi (PG) 1997, 143-175.

²¹¹ Per il contrasto bianco-rosso, cfr. VERG. *Aen.* XII 67-69 (*Indum sanguineo veluti violaverit ostro / si quis ebur aut mixta rubent ubi lilia multa / alba rosa, talis virgo dabat ore colores*): vd., fra gli altri, gli studi di R. RIZZO, *Virgineus rubor*, «Pan» 14, 1995, 213-235; e di A. CASAMENTO, «*De l'austère pudeur les bornes sont passées*». Pudori e rossori: un'indagine sulla «Fedra» di Seneca, «Griseldaonline» 13, 2013, 1-12. Per il *tópos* della donna "bianca come la neve" (e, spesso, "più bianca che la neve"), si può fare riferimento, fra i tanti testi possibili, ad alcuni *Carmina Burana*: CB 69, str. 3, 11-15 *Leta frons tam nivea, / lux oculorum aurea, / cesaries subrubea, / manus vincentes lilia / me trahunt in suspiria*; CB 83, str. 6, 6-10 *crus vestitum moderata / tenerum pinguedine / levigatur occultata / nervorum compagine, / radians candore*; CB 115, str. 4, 1 *Decor prevalet candori etheris*; CB 156, str. 4, 1-3 *Nivei candoris, / rosei ruboris / sunt maxille*.

²¹² Nel suo commento ai vv. 133-136, Bertini rilevava che i quattro versi in questione «sono citati da Giovanni di Grana [...] nel commento al v. 25 del III libro dei *Gesta militum* di Ugo di Mâcon (*labra tument modice suffusa rosis, eborini*) dopo la glossa *aspersa rosis rubeo colore* al termine *suffusa*; essi sono introdotti dalla formula *simile huic dicitur in comedia, que Grece dicit Antrapiaculo*. La sola variante, attestata peraltro anche dalla tradizione diretta, è *basia* per *oscula* al v. 136» (GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 63). Che le labbra della donna debbano essere sì procaci e carnose, ma non in modo eccessivo, è affermato anche in CB 67 (*A globo veteri*, di Pietro di Blois), str. 4b, 3-4 *castigate tumentibus / labellulis*; e in CB 69 (*Estas in exilium*), str. 3, 3-5 *labia / Veneria / tumentia*.

do lei, non deriverebbe dall'onomastica normanna e rolandiana²¹³, bensì sarebbe stato scelto a bella posta da Guglielmo perché «esso assuona e allittera con le qualità fisiche principali del personaggio»²¹⁴: il poeta, insomma, avrebbe optato per il nome Alda perché esso gli offriva la possibilità di allitterazioni e assonanze con termini quali *alba* (v. 127), *ardet* (v. 129), *albet* (v. 130), *apta* (v. 131) o *aurum* (v. 133), mentre è certamente vero, se mai, il contrario, e cioè che Guglielmo, nella sua canonica *descriptio* della straordinaria venustà della protagonista, ha strutturato le sue allitterazioni e le sue assonanze (che peraltro non hanno niente di particolare, risultando assolutamente in linea con lo stile tipico della poesia mediolatina dell'epoca) sul nome della fanciulla, e non viceversa.

Ma torniamo a fatti più concreti. Nel corso della lunga e patetica *rhexis* che, in punto di morte, Alda madre rivolge a Ulfo ricorre l'esortazione, da parte della donna, allo sposo perché cessi di piangere, perché trattenga i sospiri, dal momento che né le lacrime, né i lamenti possono riportarla in vita: Alda 71-72 «*A lacrimis desiste, precor, suspiria claude. / non gemitu aut lacrimis sum revocanda tuis!*»²¹⁵: distico, questo, per la cui composizione ha agito senz'altro la suggestione di Ovidio, *met.* I 732 (*et gemitu et lacrimis et multisono mugitu*, nella *fabula* di Io trasformata in giovenca), ma anche, indubbiamente, quella di Massimiano, *eleg.* V 11-12 (*nunc aderant lacrimae, gemitus, suspiria, pallor / et quicquid nullum fingere posse putes*)²¹⁶. Quando Spurio cerca di convincere Pirro a inviare un po' di denaro ad Alda per piegarla alle sue voglie – quello stesso denaro che allo scaltro schiavo servirà per acquistare gli ingredienti onde preparare il disgustoso *pastillum* – egli lo esorta a far sì che il dono spedito alla fanciulla possa sedurla, rubarle il cuore e renderla ben disposta nei suoi confronti: Alda 249-250 «*Fac igitur mittas Alde quod fascinet eius / fureturque animum concilietque tibi*»²¹⁷. Anche in questo caso, il modello può essere rappresentato da un frustulo massimiano, *eleg.* II 56 (*par aetas animos conciliare solet*).

A vari luoghi massimiane – ma altresì a molti altri intertesti – può farsi risalire la lunga descrizione della *maladie d'amour* di Pirro, in Alda 366-374 e 381-384:

Dixerat, at Pirrum durius angit amor.
Nulla suis votis blanditur spes nec in ullo

²¹³ Su questo, vd. il mio vol. *L' "interpretatio nominis"*, cit., 142-144.

²¹⁴ D. GOLDIN, *Lettura dell' «Alda»*, cit., 29-30.

²¹⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 56.

²¹⁶ Molti altri passi paralleli di autori classici e tardoantichi (Virgilio, Lucano, Stazio, Silio Italico, Nemesiano, Draconzio) sono registrati da Chr. RATKOWITSCH, *Die Wirkung der Elegien Maximians*, cit., *passim*. Per i rapporti fra Massimiano e Ovidio, cfr. A. BELLANOVA, *La lezione nostalgica di Ovidio negli amori senili di Massimiano*, «Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia di Siena» 25, 2004, 99-124; e, più in generale, E.R. D'AMANTI, *La tecnica del riuso in Massimiano*, in *Atti del III Seminario Nazionale per dottorandi e dottori di ricerca in studi latini (CUSL - Consulta Universitaria di Studi Latini, Roma, Università degli Studi "La Sapienza", 20 novembre 2015)*, a cura di P. DE PAOLIS-E. ROMANO, Palermo 2017, 194-205.

²¹⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 74.

succurrit ratio consiliumve sibi.
 In nulla puero spe respirante, camino
 admixtum est oleum lignaque sicca rogo.
 Quo plus cuncta suis videt adversantia votis,
 acrius ignescit, improba pestis, amor.
 Mente miser maceratur amans macilentaque menti
 respondet facies et cutis ossa trahens.
 [...]
 Languet amans nec languet amor; ne possit amoris
 vis languere gravis languor amantis agit.
 Suscipit augmentum furor a languore furentis:
 crescit amor quo plus attenuatur amans²¹⁸.

Soccorrono, per questo segmento narrativo della commedia di Guglielmo di Blois, un paio di luoghi massimiane, dall'elegia III:

[...] Genetrix furtivum sensit amorem;
 et medicare parans vulnera vulneribus
 increpitat caeditque: foveantur caedibus ignes,
 ut solet adiecto crescere flamma rogo.
 Concipiunt geminum flagrantia corda furorem,
 et sic permixto saevit amore dolor (*eleg.* III 29-34);

 His egomet stimulis angebar semper et ardens
 languebam, nec spes ulla salutis erat.
 Prodere non ausus carpebar vulnere muto;
 sed stupor et macies vocis habebat opus (*ivi*, 43-46)²¹⁹.

Ci troviamo pur sempre all'interno di un modulo ben attestato in tutta la tradizione classica e medievale – il *tópos* del “tormento d'amore” – e quindi, come si è rilevato poc'anzi per la *descriptio pulchritudinis* di Alda, i riscontri paralleli fra i passi or ora riportati – insieme ad altri che sono già stati discussi in precedenza e ad altri ancora su cui ci si intratterrà più avanti – perdono gran parte del loro peso, in quanto sia in Massimiano, sia in Guglielmo di Blois agisce fortemente il fascino del *cliché* descrittivo, che prevede e prescrive determinati elementi (pianto, lacrime, tormento, languore, furore amoroso, e così via)²²⁰. Non mi sembra però del tutto superfluo insistere su alcuni elementi comuni all'*Alda* e all'elegia massimiana, quali il motivo della “speranza d'amore”, della *spes* che l'amante nutre nel suo cuore, anelito a conseguire la realizzazione del proprio desiderio (*Alda* 367 *Nulla suis votis blanditur spes*, 369 *In nulla puero spe*

²¹⁸ *Ivi*, 86-88.

²¹⁹ Su quest'elegia vd. R. ANASTASI, *La III elegia di Massimiano*, in *Miscellanea di Studi di Letteratura Cristiana Antica*, vol. III, Catania 1951, 45-92; e, soprattutto, A. TRAINA, *Le busse di Aquilina (Massimiano 3, 37)*, «Rivista di Filologia e d'Istruzione Classica» 115, 1987, 54-57 (poi in *Id.*, *Poeti latini (e neolatini): note e saggi filologici*, vol. III, Bologna 1989, 183-189).

²²⁰ Cfr., in generale, M. CIAVOLELLA, *La tradizione dell'“aegritudo amoris” nel «Decameron»*, «Giornale Storico della Letteratura Italiana» 147, 1970, 496-551; *Id.*, *La “malattia d'amore” dall'antichità al Medioevo*, Roma 1976.

respirante ~ eleg. III 44 nec spes ulla salutis erat); il tema della *macies*, onde l'innamorato si macera e si sfibra nel martirio amoroso (*Alda 373 Mente miser maceratur amans macilentaque menti*²²¹ ~ *eleg. III 46 sed stupor et macies vocis habebat opus*); ovviamente i *tópoi* del *languor* e del *furor*, uniti a quello centrale dell'*amor*, particolarmente rilevati in entrambe le descrizioni (*Alda 381-384 Languet amans nec languet amor; ne possit amoris / vis languere gravis languor amantis agit. / Suscipit augmentum furor a languore furentis: / crescit amor quo plus attenuatur amans*²²² ~ *eleg. III 33 Conciunt geminum flagrantia corda furorem, 43-44 His egomet stimulis angebar semper et ardens / languebam*); la diffusa metafora, infine, del “fuoco d'amore”²²³ (*Alda 372 acrius ignescit, improba pestis, amor ~ eleg. III 31-32 foveantur caedibus ignes, / ut solet adiecto crescere flamma rogo*, ove si osservi che il *rogo* in clausola è stato ripreso da Guglielmo di Blois al v. 370).

6.2. Il lungo episodio in cui Guglielmo di Blois descrive il “tormento d'amore” di Pirro risente anche di elementi attinti, con ogni probabilità, all'*Aegritudo Perdiccae* e al boeziano *De consolatione Philosophiae*. Per esempio, il particolare di Pirro che *mente miser maceratur amans macilentaque menti / respondet facies et cutis ossa trahens* (*Alda 373-374*), già riportato e discusso più sopra, risponde sì, certamente, al canone classico e ovidiano del “malato d'amore”, cui lo strazio subito provoca addirittura un assottigliamento fisico, ma può risentire anche della malattia di Perdicca (l'*aegritudo*, appunto) nell'anonimo poemetto tardoantico, laddove il giovane protagonista, lacerandosi per l'amore impuro e illecito per la madre Castalia, va a poco a poco debilitandosi nel corpo, oltre che nell'animo. Si confronti, infatti, il distico dell'*Alda* ora citato con *Aegr. Perd. 134-135 Deficiunt iuveni paulatim fortia membra / decoquiturque umor, cunctos qui continet artus*; e soprattutto con *Aegr. Perd. 250-258*:

Primus languentes pallor perfuderat artus,
tempora demersis intus cecidere latebris

²²¹ Si rilevi la lambiccata caratterizzazione fonica e retorica di questo verso, interamente allitterante sulla *-m*, con l'eccezione di *amans* (che pure esibisce una *-m* al suo interno), col diptoto di *mens* in *incipit* e in clausola di esametro, a meglio marcare la valenza (*mente [...] menti*), con la figura etimologica *maceratur [...] macilentaque*.

²²² Anche questi versi, come il passo ora esaminato, risultano puntigliosamente curati nella forma e nell'ornamentazione, mediante il reiterato poliptoto di termini afferenti alla sfera semantica del *languor* (*languet [...] languet* al v. 381, fra loro in anafora e parallelismo; *languere [...] languor* al v. 382; ancora *languore* al v. 383), dell'*amor* (*amans [...] amor [...] amoris* al v. 381; *amantis* al v. 382; *amor [...] amans* al v. 384) e del *furor* (*furor [...] furentis* al v. 383). Si aggiungano, ancora, le allitterazioni *amantis agit* (v. 382) e *attenuatur amans* (v. 384), nonché un fenomeno di “inclusione” – una parola integralmente contenuta in un'altra che la precede o la segue – in *vis [...] gravis* (v. 381).

²²³ Cfr. G. SPATAFORA, *Il fuoco d'amore. Storia di un topos dalla poesia greca arcaica al romanzo bizantino*. I. *L'immagine del fuoco nella poesia greca arcaica e classica*, «Myrtia» 22, 2007, 19-33 (liberamente disponibile *on line*). Un più ampio saggio sulla tematica del “fuoco d'amore” nella cultura e nella letteratura classica – attento anche alle componenti puramente mediche e patologiche della questione – sta preparando da tempo il collega e amico Franco Giorgianni.

et graciles cecidere modo per acumina nares,
 concava luminibus macies circumdata sedit
 longaue testantur ieiunia viscera victus,
 arida nudati distendunt brachia nervi,
 ordine digestae consumpto tegmine costae
 produnt quidquid homo est et quod celare sepulchris
 mors secreta solet [...] ²²⁴.

È però evidente come il richiamo alla *macies* offra a Guglielmo, soprattutto, il destro per un complicato e artificioso poliptoto²²⁵. Un altro elemento comune ai due testi, l'*Alda* e l'*Aegritudo*, è poi la già ricordata immagine del “fuoco d’amore”: si pongano a paragone, infatti, *Alda* 372 *acrius ignescit, improba pestis, amor*, e *Aegr. Perd.* 74 *intus gravior tibi flamma paratur*, 259 *atrox ubi flamma moretur*, 267 *flammis absumis et ossa*, e soprattutto 184 *acer amor* (rafforzato dall’allitterazione). Ancora, il *languor* che si impossessa di Pirro, e che fornisce al poeta medievale la possibilità di una raffinata complicatezza retorica e formale (*Alda* 381-384, brano anch’esso già riportato più sopra) compare, sulla scia di comuni esempi ovidiani, anche in *Aegr. Perd.* 250 *Primus languentes pallor perfuderat artus*, e 245 *detorsit fessos artus et languida membra*. Un parallelo che però, a questo punto, mi piace suggerire riguarda un celebre canto goliardico, più o meno coevo della commedia di Guglielmo di Blois, il cui ritornello è il seguente (*Carm. Bur.* 108, *refl.*): *O langueo; / causam languoris video / nec caveo, / videns et prudens pereo* (passo esemplato su Terenzio, *Eun.* 72 *prudens sciens vivos videns pereo*)²²⁶. Si aggiunga, in generale, la suggestione della sezione iniziale del *Pamphilus* (vv. 1-24) con il lamento del protagonista eponimo, “malato d’amore” per la bella Galatea²²⁷, lamento in cui, a sua volta, non è impossibile riscontrare alcuni echi della stessa *Aegritudo Perdicae* (*Pamph.* 15 «*perdet et ipsa sue fortassis spem medicinae*» ~ *Aegr. Perd.* 173 *medicinae munera cessent*).

Si tratta ovviamente, e ancora una volta, di *tópoi*, dal dotto monaco di Blois sapientemente rielaborati e piegati alle proprie esigenze compositive. Identica

²²⁴ *Aegritudo Perdicae*, rec. L. ZURLI, Lipsiae 1987 (cito i passi del poemetto da quest’eccellente ediz., anticipata da un fondamentale intervento critico-testuale dello stesso L. ZURLI, *Prolegomeni ad una nuova edizione della «Aegritudo Perdicae»*, «Giornale Italiano di Filologia» 38, 1986, 161-219). Sull’attribuzione del poemetto vi è stata e continua a esservi una lunga e non sopita *querelle*: cfr. E. WOLFF, *L’«Aegritudo Perdicae»: un poème de Dracontius?*, «Revue de Philologie» 62, 1988, 79-89; e, per lo *status* degli studi fino alla fine del secolo scorso, R. GALLI, *Rassegna di studi sull’«Aegritudo Perdicae»*, «Bollettino di Studi Latini» 26, 1996, 219-234. Che il poemetto possa essere stato scritto da Draconzio (come pure si è proposto a più riprese) è, oggi, ipotesi assolutamente da respingere: infatti, come ineccepibilmente ha mostrato ancora L. ZURLI, *L’«Aegritudo Perdicae» non è di Draconzio*, in *Ars narrandi*, cit., 231-261, il differente uso dello iato e delle cesure e alcune particolarità nell’allungamento e nell’abbreviamento di sillabe nell’*Aegritudo Perdicae* permettono di escludere categoricamente che il poemetto possa essere stato composto dall’autore africano.

²²⁵ Cfr. *supra*, nota 221.

²²⁶ Il carme in questione si legge in quasi tutte le correnti antologie della celebre raccolta poetica mediolatina: cfr., comunque, P.G. WALSH, *Love Lyrics from the «Carmina Burana»*, Chapel Hill (North-Carolina)-London 1993, 137-139 (con trad. ingl. e commento).

²²⁷ *Pamphilus*, cit., 60-62.

funzione consolatoria hanno poi le figure del medico Ippocrate nel poemetto tardoantico e della *sedula nutrix* nella commedia mediolatina: personaggio, quest'ultimo che, pur essendo assai defilato dalla trama e dallo sviluppo del *plot* (non pronunzia infatti alcuna battuta), ricopre però anche un ruolo determinante nella risoluzione e nello scioglimento finale della vicenda, non diversamente da altre analoghe figure femminili delle commedie elegiache, quali Lusca nella *Lidia*, Baucis nel *Baucis et Traso*, la mezzana del *Pamphilus* e quella del *De uxore cerdonis*. Infine, il contrasto fra *pudor* e *amor*, su cui è fondata tutta l'*Aegritudo Perdicae* – e per cui si può pensare a una derivazione cristiana, in linea con la prudenziana *Psychomachia*: per es. *Aegr. Perd.* 197-201 *Et Pudor huc aderat proprio comitante vigore. / Stant duo diversis pignantia numina telis / ante toros, Perdica, tuos: Amor hinc, Pudor inde. / Inde Cupido monet secreta referre furo- ris, / inde Pudor prohibet vocis exordia rumpi*²²⁸ – il contrasto fra *pudor* e *amor*, dicevo, oltre a ricorrere ancora nel *Pamphilus* (ai vv. 111 «*non sinit interdum pudor illi promere votum*», 575 «*me iubet econtra pudor et metus esse pudicam*», e altrove) e in Vitale di Blois, *Geta* 91-92 (*Temperat Almena castigat et oscula blande / et sua virgineo verba pudore domat*)²²⁹, si riscontra anch'esso nell'*Alda*, pur trattandosi qui dell'ignaro *pudor* di Alda che viene a scontrarsi, nella famosa scena della seduzione, con il sensuale *amor* di Pirro; mentre nel canto burano di cui si è detto poc'anzi il dissidio è invece canonicamente istituito – come sovente nella poesia goliardica – fra *ratio* e *amor* (*Carm. Bur.* 108, str. 1b *Me vacare studio / vult ratio; / sed dum amor alterum / vult operam, / in diversa rapior*; str. 3a *His invitat / et irritat / amor me blanditiis; / sed aliis / ratio sollicitat / et exci- tat / me studiis*). Più interessante e significativo, se mai, può essere il rimando a un altro carne della raccolta poetica di Benediktbeuern, *Carm. Bur.* 70 (*Estat is florigero tempore*), un “contrasto” amoroso fra i più belli e raffinati di tutta la li- rica mediolatina, verso la conclusione del quale si leggono le memorabili str. 12a-12b (pronunciate dalla donna che, dopo aver lungamente respinto le proffer- te amorose dell'uomo, decide infine di sottomettersi docilmente alla di lui volon- tà): «*In trutina mentis dubia / fluctuant contraria / lascivus amor et pudicitia. // Sed eligo quod video; / collum iugo prebeo, / ad iugum tamen suave transeo*»²³⁰.

²²⁸ Cfr. D. ROMANO, *Tradizione e novità nella «Aegritudo Perdicae»*, ne *Le trasformazioni della cultura nella Tarda Antichità. Atti del Convegno (Catania, Università degli Studi, 27 settembre-2 ottobre 1982)*, a cura di M. MAZZA-C. GIUFFRIDA, Roma 1985, 375-384. Lo studioso osservava che «l'atteggiamento di opposizione ferma a Cupido pur in mezzo ai tormenti ci fa apparire la figura di Perdicca simile a quella di un martire cristiano, che non ha paura nemmeno in mezzo ai tormenti, come nelle *passiones* e nelle scene raffiguranti il martirio che si leggono anche nella coeva *Historia* di Vittore Vitense» (ivi, 383).

²²⁹ VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 194. Il *pudor* è, d'altra parte, una caratteristica essenziale e ineliminabile anche dell'*Alcmena* plautina: cfr. G. PETRONE, *La «verecundia» di Alcmena: Plauto, Amph.* 903, «Aufidus» 36, 1988, 7-12 (poi in EAD., *Quando le Muse parlavano latino. Studi su Plauto*, Bologna 2009, 177-182); M. BETTINI, *La «verecundia» di Alcmena. Plauto, Amphitruo* 903, in *Studi latini in ricordo di Rita Cappelletto*, a cura di S. LANCIOTTI [et alii], pref. di C. Bo, Urbino (PU) 1996, 1-12.

²³⁰ Per una recente, ottima lettura di questo componimento, vd. S. TUZZO, «*Audaces fortuna iuvat*» (*CB* 70,3,3), «*Filologia Antica e Moderna*» 17, 2007, 33-48 (poi in EAD., *La poesia dei «clerici vagantes»*. *Studi sui «Carmina Burana»*, Cesena [FC], 57-72).

Quanto al confronto con la boeziana *Consolatio*, un parallelo abbastanza stringente mi sembra il seguente: *Cons.* I, pr. 4 «*Quid fles, quid lacrimis manas? Si operam medicantis expectas, oportet vulnus detegas*» ~ Alda 385-386 *Instat ei lacrimis, instat prece sedula nutrix / ut causam morbi detegat ille sui*²³¹. Se da un lato la parziale somiglianza della situazione – Boezio in lacrime, chiuso in carcere e consolato dalla personificazione della Filosofia ~ Pirro tormentato dalle pene d'amore e consolato dalla fida nutrice – non prova in effetti molto, in quanto si può parlare per essa di una «bruta concordanza novellistica» (per adoperare un'icastica espressione usata da Gustavo Vinay in un differente contesto)²³², dall'altro risulta invece evidente il riscontro verbale fra i due passi (le *lacrimae*, il verbo *detegere*). È facile, d'altronde, postulare una conoscenza della più celebre e diffusa fra le opere di Boezio da parte di Guglielmo di Blois: un'opera, la *Consolatio*, com'è noto letta, studiata e imitata durante tutto il Medioevo²³³.

Viene così ad allargarsi e a ricomporsi più organicamente il variegato quadro degli autori classici e tardoantichi tenuto presente dall'autore dell'*Alda*, in un'interferenza e in una libera rielaborazione di fonti e di modelli che risulta quanto mai suggestivo e utile cercare di delineare, alla ricerca della cultura di Guglielmo di Blois, certamente vasta e multiforme, come d'altronde quella degli altri autori di commedie elegiache.

7. Ildeberto di Lavardin

7.1. Il *carm. min.* 23 (*De ermafrodito*) di Ildeberto di Lavardin²³⁴ è stato, già a partire dall'età umanistica, al centro di un'annosa e problematica *querelle* ri-

²³¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 88. L'espressione *sedula nutrix* (*Alda* 385, poi anche 409 *sedula* [...] *anus*, 437 *sedula nutrix*) rinvia – non saprei dire fino a qual punto in modo diretto o no – alla figura di Caieta nell'*Eneide* di Virgilio (per cui cfr. G. BRUGNOLI, *Sedula nutrix*, in *Studi di Filologia Classica in onore di Giusto Monaco*, vol. II, Palermo 1991, 931-942). *Sedula nutrix* è detta anche la mezzana Bauci in *Baucis et Traso* 1 (*Baucis amica sibi, spe lucri sedula nutrix*). Tale *iunctura* verrà riutilizzata, fra l'altro, anche dall'autore del *De vetula* – forse Riccardo di Fournival – per designare la vecchia protagonista del poemetto pseudo-ovidiano (II 361); laddove ricorre anche il motivo – già presente nell'*Alda* – del *semivir*, l'omosessuale (eunuco o castrato per amputazione o malattia) descritto come un ibrido mostro (insomma come, nella commedia di Guglielmo di Blois, Ulfo ipotizza erroneamente sia Pirra, sorella di Pirro: cfr. *supra*, § 5.1, e *infra*, § 7.2). Sul *De vetula*, per una recente lettura – corredata da amplissima documentazione critica e bibliografica – rinvio comunque a Fr. SIVO, *Per un'estetica del "rovescio"*, cit., 487-517.

²³² G. VINAY, *La commedia latina del secolo XII*, cit., 217.

²³³ Basti rimandare al classico vol. di P. COURCELLE, *La consolation de Philosophie dans la tradition litteraire. Antecedentes et posterité de Boèce*, Paris 1967; e, fra gli studi più recenti e impegnativi, a L. LOMBARDO, *Boezio in Dante. La «Consolatio philosophiae» nello scrittoio del poeta*, Venezia 2013.

²³⁴ Per lo *status quaestionis* circa la complessa attribuzione dei vari *carmina minora* a Ildeberto, mi permetto di rinviare a due miei lavori di qualche tempo fa: A. BISANTI, *Su alcuni "carmina minora" di Ildeberto di Lavardin*, «Filologia Mediolatina» 12 (2005), 41-101 (da 66-73 riprendo, in buona sostanza, il presente paragrafo, ma con tagli e ampliamenti di vario genere); ID., *Ildeberto di Lavardin. Vita, opere, problemi attributivi*, «Quaderni Medievali» 59, 2005, 310-328. È comunque mia intenzione ritornare nuovamente, in un prossimo futuro, sui *carmina minora* ildebertiani, in un lavoro che dovrebbe intitolarsi *Ancora sui "carmina minora" di Ildeberto di Lavardin: studi recenti e approfondimenti*. Altra bibliografia generale e specifica sulla questione verrà via via citata nelle prossime note.

guardante la sua attribuzione e, insieme a pochi altri *carmina minora* ildebertiani, è uno di quelli su cui sono stati scritti anche degli studi specifici²³⁵.

Poiché il breve componimento in oggetto intesse alcune interrelazioni con l'*Alda* di Guglielmo di Blois, in primo luogo è opportuno, qui di seguito, riportarne il testo completo – in tutto, solo cinque distici – secondo l'ormai classica edizione teubneriana di A. Brian Scott:

Dum mea me mater gravida gestaret in alvo,
quid pareret fertur consuluisse deos.
Phebus ait 'puer est'; Mars 'femina'; Iuno 'neutrum'.
Iam quod sum natus hermafroditus eram.
Querenti letum dea sic ait 'occidet armis';
Mars 'cruce'; Phebus 'aqua'. Sors rata queque fuit.
Arbor obumbrat aquas: ascendo: labitur ensis,
quem tuleram casu, labor et ipse super.
Pes hesit ramis, caput incidit amne, tulique
vir, mulier, neutrum, flumina, tela, crucem²³⁶.

La poesia, come si può ben vedere, trae ovviamente spunto – seguendo però una linea di racconto ben diversa – dalla versione ovidiana del celebre mito metamorfico d'amore e morte di Salmacide ed Ermafrodito (del quale si è discusso

²³⁵ Cfr. R. VALENTINI, *Sull'epigramma «De hermaphrodito»*, «Archivio Storico per la Sicilia Orientale» 5, 1908, 440-443; ID., «De hermaphrodito», *Anth. Lat.* 786, Avezzano (AQ) 1909; P.L. CICERI, *Il Panormita e l'epigramma «De Hermaphrodito»*, «Classici e Neolatini» 8, 1912, 330-331; E.H. ALTON, *Who Wrote the «Hermaphroditus»?*, «Hermathena» 21, 1931, 136-148 (che è senz'altro il contributo più importante); L. FERRERI, *La «terza pena» dell'Ermafrodito*, «Aevum» 79, 2005, 353-361; M.K. OTTER, *Neither / Neuter: Hildebert's Hermaphrodite and the Medieval Latin Epigram*, «Studi Medievali», n.s., 48, 2, 2007, 789-807. Brevi cenni sul carme in questione erano stati forniti, precedentemente, anche da B. HAURÉAU, *Les mélanges poétiques d'Hildebert de Lavardin*, Paris 1882, 138-139, 143-147; e da C. PASCAL, *Le miscellanées poétiques de Ildeberto*, in ID., *Poesia latina medievale. Saggi e note critiche*, vol. I, Catania 1907, 1-68 (a 63-64).

²³⁶ HILDEBERTI CENOMANNENSIS *Carmina minora*, rec. A.Br. SCOTT, Leipzig 1969, 15-16 (= *Poet. Lat. Min.* IV 127 Baehrens; *Anth. Lat.* I 786 Riese). Lo Scott ha ripubblicato la sua ediz. un trentennio dopo, con parchi aggiornamenti bibliografici, ma senza modificare il testo del 1969: HILDEBERTUS, *Carmina minora*, ed. A.Br. SCOTT, Leipzig-München 2001². Dello stesso studioso, si vd. il saggio preparatorio *The Poems of Hildebert of Le Mans: a New Examination of the Canon*, «Medieval and Renaissance Studies» 6, 1968, 42-83. L'ediz. Scott del 1969, al suo apparire, ha suscitato un ampio dibattito, i cui momenti più significativi e importanti sono rappresentati dalle recensioni di D. SCHALLER, «Gnomon» 44, 1972, 684-687; e di J. ÖBERG, «Cahiers de Civilisation Médiévale» 14 (1971), 393-396; dal magistrale intervento di G. ORLANDI, *Doppia redazione nei «Carmina minora» di Ildeberto?*, «Studi Medievali», n.s., 15, 2, 1974, 1019-1049 (poi in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, cit., 605-634; dello stesso studioso, per una tematica affine, vd. inoltre *Pluralità di redazioni e testo critico*, ne *La critica del testo mediolatino*, cit., 79-115, poi anch'esso in ID., *Scritti di filologia mediolatina*, cit., 27-61); e, in tempi a noi più vicini, dalle ricerche attributive – per alcuni versi davvero innovative – di R. ANGELINI, *Analecta de Hildeberti Cenomanensis codicibus*, «Filologia Mediolatina» 10 (2003), 111-122; ID., «Alter Ovidius» o «consarcinator»? *Bilancio delle prospettive di interpretazione e nuove proposte di studio su Ildeberto di Lavardin*, «Filologia Mediolatina» 13, 2006, 215-227; ID., *Il carme «Clauditur integra lux viginti quattuor horis» (Paris, Bibliothèque Nationale de France, lat. 7596 A). Analisi per l'attribuzione a Ildeberto di Lavardin*, ne *Le Sens du Temps. Actes du VII^e Congrès du Comité International de Latin Médiéval. The Sense of Time. Proceedings of the 7th Congress of the International Medieval Latin Committee (Lyon, 10-13.09.2014)*, eds. P. BOURGAIN - J.-Y. TILLIETTE, Genève 2017, 721-740.

a più riprese nelle pagine precedenti), ma insistendo, con raffinatezza compositiva e gusto “vocabolistico” e, direi, quasi “immaginifico”, sull’occasione della nascita e sulla maniera della morte dell’efebo.

Come in un ideale, impossibile monologo *post mortem* posto in bocca al medesimo Ermafrodito²³⁷, Ildeberto, combinando sapientemente echi ovidiani, scrive che, quando la madre era ancora incinta, gli dèi si riunirono a consulto sul sesso che avrebbe dovuto avere il nascituro (vv. 1-2 *Dum mea me mater gravida gestaret in alvo, / quid pareret fertur consuluisse deos*)²³⁸: Apollo affermava che doveva trattarsi di un maschio, Marte di una femmina, Giunone che non dovesse essere né l’uno né l’altro, ma piuttosto un individuo “neutro” (v. 3 *Phebus ait ‘puer est’; Mars ‘femina’; Iuno ‘neutrum’*), e così, quando il bimbo venne alla luce, ci si rese conto che si trattava di Ermafrodito / un ermafrodito (laddove il nome proprio è latore di significato, secondo l’artificio consueto dell’*interpretatio nominis*: v. 4 *Iam quod sum natus hermafroditus eram*)²³⁹. Anche sul modo in cui il fanciullo avrebbe trovato la morte vennero avanzati dei pronostici, e così Giunone predisse che egli sarebbe morto per arma da taglio, Marte presagì che egli sarebbe stato crocifisso, Apollo, infine, prevede che egli avrebbe trovato la morte per annegamento (secondo il celebre *tópos* ovidiano e metamorfico, ancora una volta, della “morte per acqua”, sul quale, comunque, non è necessario soffermarsi più di tanto, poiché esso attraversa buona parte della tradizione poetica occidentale, dal bagno ferale di Agamennone appena ritornato da Troia²⁴⁰ al *Ninfale fiesolano* del Boccaccio²⁴¹, fino a *The Waste Land* di Eliot)²⁴². Paradossalmente, tutti e tre gli dèi avevano indovinato, in quanto, essendo un giorno salito per caso su un albero che sporgeva i suoi rami sopra uno specchio d’acqua, Ermafrodito cadde e si infilzò sulla sua stessa spada, che gli era scivolata, rimanendo col piede impigliato fra i rami e la testa immersa nell’acqua, cosicché si avverarono tutti e tre i vaticini fatti dagli dèi sulla sua sorte: egli, infatti, in quanto “uomo”, morì per acqua (come aveva predetto Apollo), in quanto “donna”, morì per arma da taglio (o meglio da punta, come aveva presagito Marte), in quanto essere “neutro” (cioè senza sesso o, meglio, con entrambi i sessi, appunto ermafrodito), morì in croce, secondo l’immagine di un corpo infilzato su una

²³⁷ È questa una caratteristica che compare già nei *Carmina Latina Epigraphica* e, attraverso la ricca produzione di poesia “sepolcrale” tardoantica e medievale, giungerà almeno fino ai *Tumuli* di Giovanni Pontano.

²³⁸ Per il v. 1, cfr. Ov. *met.* VI 61 (*quod tamen e nobis gravida celatur in alvo*) e *am.* II 14, 19 (*si Venus Aenean gravida temerasset in alvo*: qui lo Scott indica erroneamente *am.* II 14, 17). In apparato, l’editore suggerisce poi un verso della *Responsio* di Incmaro di Reims (*viscera qui matris, dum te gestant in alvo*, in *PL*, t. 126, col. 287). Per la clausola del v. 2, cfr. Ov. *fast.* II 238 (*consuluisse deos*).

²³⁹ Sui problemi testuali del v. 4, cfr. G. ORLANDI, *Doppia redazione*, cit., 627.

²⁴⁰ Cfr. Br. LAVAGNINI, *Sul motivo della morte nella vasca da bagno*, «Atti della Regia Accademia di Scienze, Lettere e Arti di Palermo», ser. IV, 2, 1941, 679-683.

²⁴¹ Si vd. il mio *Il sangue e l’acqua nel «Ninfale fiesolano» di Giovanni Boccaccio*, in c.s.

²⁴² *Morte per acqua* (*Death by Water*) è appunto il titolo della sezione IV dell’eliotiana *The Waste Land* (vv. 312-321).

spada (come aveva vaticinato Giunone: vv. 9-10 *Pes hesit ramis, caput incidit amne, tulique / vir, mulier, neutrum, flumina, tela, crucem*)²⁴³.

7.2. Per il già menzionato v. 3 dell'epigramma ildebertiano (*Phebus ait 'puer est'; Mars 'femina'; Iuno 'neutrum'*) lo Scott rinviava opportunamente a Guglielmo di Blois, *Alda* 553 («*Nescio quis mulier vel que vir quodve neutrum*»)²⁴⁴. L'esametro in questione, già altre volte citato in questo lavoro e ampiamente discusso nel paragrafo sulle intersezioni ovidiane, fa parte dell'ultimo monologo della commedia, pronunciato da Ulfo il quale, non avendo sostanzialmente compreso alcunché di ciò che è accaduto alla figlia, reputa scioccamente – e come potrebbe essere diversamente, con un siffatto personaggio? – che l'amica di Alda, Pirra, sia addirittura ermafrodita e sia perciò riuscita a mettere incinta la sprovveduta ragazza (*Alda* 541-556)²⁴⁵. Dopo aver lungamente e noiosamente – come al suo solito – sciorinato una serie di corrive e scontate massime sull'inconstanza muliebre, ma anche essendosi reso ben conto che tutte le precauzioni da lui adottate per tutelare e preservare la castità della figlia non erano servite a nulla, Ulfo palesa la propria convinzione che la figlia sia stata ingravidata da un'altra fanciulla, una *mascula virgo*, però, munita quindi di attributi virili (vv. 551-552 «*nostre / virginis implevit mascula virgo sinus*»), onde egli ora si trova in enorme imbarazzo, poiché, a questo punto, non sa come definirla (o definirlo), se donna o uomo, o forse nessuno dei due, non sa se sarà suo “genero” o sua “nuora” (vv. 553-554 «*Nescio quis mulier vel que vir quodve neutrum / fit michi seu genera, nescio, sive gener*»)²⁴⁶. E, in conclusione del monologo, aggiunge che certo non si attendeva di avere un genere di sesso femminile, e quindi è come se egli avesse subito una ferita da un nemico inatteso (vv. 555-556 «*Nec generum expectans sexu michi de muliebri / non expectato vulnus ab hoste tuli*», dove il v. 555 coincide perfettamente con Ovidio, *her.* VI 82, in cui però in luogo del maschile *expectato* si legge il femminile *expectata*, poiché nel passo in oggetto Ipsipile sta accusando Medea di averle portato via Giasone).

²⁴³ Al v. 10 si segnala l'artificio della *rapportatio*, cui spesso fanno ricorso, fra gli altri, sia lo stesso Ildeberto (vd. una sintetica esemplificazione nel mio *Su alcuni "carmina minora"*, cit., 68), sia Matteo di Vendôme (MATH. VINDOC. *Milo* 203-212; *epist.* II 10, 7-14; *Tob.* 89-96; *ars* I 51, 39-46; cfr. MATHEI VINDOCINENSIS *Opera.* II, cit., 69, 147-148, 165; MATHEI VINDOCINENSIS *Opera.* III. *Ars versificatoria*, a cura di Fr. MUNARI, Roma 1988, 69), sia gli autori di alcune commedie elegiache, per es. Arnolfo d'Orléans nella *Lidia* («ARNOLFO D'ORLÉANS», *Lidia*, cit., 208, 210, 236) o l'anonimo autore del *Baucis et Traso* (v. 147 *verbo, furtive, vi, decipis, eripis, aufers*: cfr. *Baucis et Traso*, cit., 286). Altri esempi sono elencati da G. Orlandi nel suo commento alla *Lidia* («ARNOLFO D'ORLÉANS», *Lidia*, cit., 190). Quanto alla lettura e all'interpretazione del carne, non mi discosto da quelle da me avanzate quasi quindici anni fa (in *Su alcuni "carmina minora"*, cit., 66-67), non convincendomi affatto la successiva ipotesi interpretativa di L. FERRELLI, *La "terza pena" dell'Ermafrodito*, cit., che mi pare forzi addirittura il senso dell'epigramma per far dire a Ildeberto ciò che egli non voleva dire (ma mi riservo di ritornare in futuro, specificamente, su questo argomento).

²⁴⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 106.

²⁴⁵ Ivi, 104-106.

²⁴⁶ *Genera* (femminile) è vocabolo scherzosamente coniato da Guglielmo per indicare la nuora, in luogo di *nurus*, onde meglio marcare il gioco di parole con *gener* (maschile).

Il rinvio proposto dallo Scott potrebbe quindi far pensare – se il *De ermafrodito*, come pare ormai acclarato, è sicuramente attribuibile al poeta di Lavardin – a un probabile influsso di Ildeberto su questo passo della commedia di Guglielmo di Blois (composta, come si è detto, poco prima del 1170, quando ormai l'arcivescovo di Tours era morto da più di un trentennio). Stante la difficoltà di postulare con assoluta certezza tale dipendenza (che comunque non può essere esclusa, dal momento che anche Guglielmo – pur se più giovane di Ildeberto di almeno due generazioni – appartiene alla medesima temperie culturale e allo stesso *milieu* letterario della Valle della Loira che vide fiorire la poesia del vescovo di Le Mans), è però da notare come il v. 3 del carme in questione, nella sua triplice strutturazione compositiva (*puer [...] femina [...] neutrum*)²⁴⁷, si configuri, innanzitutto, come una sorta di gioco “grammaticale” (o “pregrammaticale”) sul genere (maschile, femminile e neutro), benché di un tipo certo più semplice di quelli che, di lì a pochi decenni, potranno registrarsi, per esempio, in Matteo di Vendôme²⁴⁸ o in altri poeti mediolatini del secolo XII²⁴⁹; e poi, soprattutto, come esso si inserisca all'interno di una linea particolarmente feconda che, dipartendosi dal racconto ovidiano di Salmacide ed Ermafrodito, perviene, attraverso vari tasselli, proprio all'*Alda* e al tema, caratteristico e fondamentale nella commedia, della *mascula virgo*²⁵⁰. Infatti la contrapposizione, nell'ambito di un

²⁴⁷ Lo Scott, oltre a rilevare la somiglianza fra il v. 3 del carme ildebertiano e il v. 553 dell'*Alda*, a proposito della scansione metrica di *neutrum* – che in entrambi i casi va considerato come trisillabo e va quindi letto *neútrum* – scriveva giustamente: «Poetae medii aevi nonnumquam *eu* in duas syllabas dividunt» (HILDEBERTI CENOMANNENSIS *Carmina minora*, cit., 15). Si osservi che anche al v. 10 dell'epigramma bisogna leggere *neútrum*.

²⁴⁸ MATH. VINDOC. *epist.* II 1, 111-134 (112-113 Munari).

²⁴⁹ Fr. Munari (ivi, 112-113) rinvia ad ALANUS AB INS. *De planctu Naturae* 429, 15-16 e 462, 19 ss. (in *The Anglo-Latin Satirical Poets and Epigrammatists of the XIIth Century*, ed. by Th. WRIGHT, vol. II, London 1872, 429-522; ma cfr. ora N.M. HÄRING, *Alan of Lille*, «*De planctu Naturae*», cit., 806); GALTHERI DE CASTELLIONE *carm.* I 8,4-6; 10, 5,1-3 (in *Moralistisch-Satirische Gedichte Walters von Chatillon*, hrsg. von K. STRECKER, Heidelberg 1929, 5, 111); JOHANNES DE HAUVILLA, *Architrenius* VI 261-263 (ed. P.G. SCHMIDT, München 1974); CB 42, str. 5; 122, str. 2a, 7-10; 220a, str. 8; cfr. inoltre P. LEHMANN, *Die Parodie im Mittelalter*, Stuttgart 1963, 49-54, 108-109, 223-224 (testo 13: *Erotische Grammatikbetriess*); e St. PITTALUGA, *Alano di Lilla e la “rimula Veneris”*, «*Maia*», n.s., 31, 1979, 147-150. All'elenco stilato da Munari aggiungo qui altre due metafore “grammaticali” per indicare l'amore – o meglio, l'atto sessuale – che, nell'ambito delle commedie elegiache, si leggono in *Babio* 182 («*Non procul est etiam quod “que” sit inter eos*») e 440-442 («*Verbum quod nolles eloquar ante tibi: I quo te concludam, dabit entimema sophisma I et quod non falles, tale sophisma feres*»: 264 e 294 Dessì Fulgheri); nonché l'indicazione dello studio di É. WOLFF, *Les jeux de langage dans l'Antiquité romaine*, «*Bulletin de l'Association Guillaume Budé*» 3, 2001, 317-334. Io stesso, comunque, ho da tempo in corso di elaborazione un lavoro dal titolo *Metafore grammaticali in alcuni testi poetici del XII e del XIII secolo* (anche se nel momento in cui scrivo – maggio 2018 – non so se e quando esso sarà portato a conclusione).

²⁵⁰ Sulla funzione di Ildeberto nello sviluppo del tema da Ovidio all'*Alda*, cfr. D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda»*, cit., 20: la studiosa, in particolare, riportava tre distici di un epigramma attribuito a Ildeberto dal Beaugendre e dal Bourassé e stampato nella *PL*, t. 171, coll. 1445-1446 (*carm. indiff.* VIII. *De obitu et morte pueri cuiusdam monstruosi*), ma comunque assai difficilmente ascrivibile al poeta francese, nel quale la vicenda di Ermafrodito viene narrata utilizzando le medesime tecniche compositive e ricorrendo alla stessa griglia terminologica che si riscontra nel carme edito dallo Scott (vd., in partic., i vv. 13-22: *Hospes aquae pinus fuit, ascendit puer ensis I labitur incauto, labitur ipse super. I Ramo praeda fuit pes, pectus perfodiit ensis, I unda caput mergit, ter perit unus homo. I Causa necis tria sunt, et ramus, et ensis, et unda.*

solo verso o, comunque, a breve distanza, dei termini *puer* (o *vir*), *femina* (o *mulier*) e *neutrum* (e simili), che si legge sia nell'epigramma ildebertiano sia nel monologo di Ulfo risale, come si è visto nel corso del paragrafo incentrato sulle suggestioni ovidiane, a una lunga e autorevole tradizione letteraria nella quale Ovidio convive con Stazio e con Ausonio, con Claudiano e fors'anche coi *Priapea*²⁵¹. Nella celebre *fabula* delle *Metamorfosi*, il gioco "vocabolistico" rimanda alla mescolanza e quasi alla compenetrazione dei corpi di Salmacide e di Ermafrodito (si legga, in particolare, *met.* IV 378-379 *nec duo sunt, nec forma duplex, nec femina dici / nec puer ut possit; neutrumque et utrumque videtur*)²⁵², mentre nel carme di Ildeberto esso si rifà al momento della nascita del bimbo, segnato già, all'atto della sua venuta al mondo, da questa "strana" duplicità sessuale (o, se si preferisce, da questa assenza di sesso)²⁵³, laddove si sarà certamente notato come il poeta mediolatino abolisca completamente, nel suo componimento, la figura della ninfa Salmacide, tragicamente innamorata di Ermafrodito nella versione comune del mito²⁵⁴.

In ogni caso, se Guglielmo ha avuto contezza del *De ermafrodito* e se ne è parzialmente servito, insieme a tutta una ricca serie di testi, per la confezione del cruciale v. 553 dell'*Alda*, lo ha fatto, come sempre, in maniera ironica e quasi farsesca. In Ovidio, in Ausonio, in Ildeberto il giovane Ermafrodito è davvero un ermafrodito, è insieme uomo e donna e non è né l'uno né l'altra; il suo corpo presenta entrambi i sessi e, in fondo, non ne presenta nessuno; la sua è una figura tragica e sventurata, la cui fine dolorosa – sia nella versione classica del mito, sia in quella rivisitata e originale di Ildeberto – si caratterizza per l'angosciante e cupa sorte che a essa presiede e che, in maniera imperscrutabile e imprescindibile, conduce il giovane alla straziante morte che gli era stata pronosticata all'atto della nascita. La *fabula* di Salmacide ed Ermafrodito, così come viene narrata da Ovidio e da cento altri, è un racconto terribile e serio. E cosa è divenuto nelle mani – o meglio, sulla penna – di Guglielmo di Blois? Si è trasformato in una grottesca ipotesi, portata avanti da un personaggio che vive un po' "fuori dal

/ Quem tenet ille ligat, hic necat, illa premit. / Pes pendens, latus effossum, mersum caput, haeret / ramo, mucrone pungitur, amne necat. / Corrigiam pectus, caput hamo, cuspide fluctu, / Ramus, mucro, latus, alligat, intrat, agit). Sul componimento in questione si vd. le osservazioni di L. FERRERI, *La "terza pena" dell'Ermafrodito*, cit., 359-360; e di M.K. OTTER, *Neither / Neuter*, cit., *passim*.

²⁵¹ Vd. *supra*, § 5.2.

²⁵² Per il confronto, vd. ancora D. GOLDIN, *Lettura dell'«Alda»*, cit., 20.

²⁵³ Della "stranezza" sessuale di Ermafrodito fa menzione anche Balderico di Bourgueil, nel lunghissimo poemetto in cui descrive la camera da letto della contessa Adele di Blois, figlia di Guglielmo il Conquistatore e di Matilde di Fiandra: BALD. BURG. *carm.* 134, 193-194 *Conspiciuntur ibi speculantes Ermafroditum / et querunt talis quid sibi forma velit* (BALDRICUS BURGULIANUS / BAUDRI DE BOURGUEIL, *Carmina / Poèmes*, texte établi, traduit et commenté par J.-Y. TILLIETTE, vol. II, Paris 2002, 7-8).

²⁵⁴ Per il *Fortleben* dell'epigramma ildebertiano nell'Umanesimo – esso venne, fra l'altro, tradotto in greco dal Poliziano – vd. soprattutto E.H. ALTON, *Who Wrote the «Hermaphroditus»*, cit.; e, più in breve, A. BISANTI, *Su alcuni "carmina minora"*, cit., 71-73. Un episodio particolare dell'ulteriore fortuna del mito di Salmacide ed Ermafrodito è rappresentato da *The Fountain of Salmacis*, lo splendido brano dei Genesis col quale si conclude il terzo album del gruppo inglese, *Nursery Crime* (del 1971).

mondo” come Ulfo (e che avrebbe voluto che anche la figlia vivesse “fuori dal mondo” come lui, e per un bel po’ di tempo ci era anche riuscito), un personaggio che non riesce proprio a capire che la ragazza, ormai fatta donna, ha provato finalmente le gioie del sesso corrisposto con un uomo, non certo con un’altra donna munita di attributi virili, con una fantomatica *mascula virgo* (che esiste solo nelle farneticazioni di un padre geloso e possessivo). Ecco che, così, lo sventurato e patetico Ermafrodito del mito classico entra nella riflessione del querulo padre di Alda come modello rovesciato e capovolto, secondo un metodo di appropriazione e di riscrittura delle fonti che Guglielmo ha utilizzato, fra l’altro, con Virgilio e con Ovidio. Ulfo pensa che Pirra, l’amica del cuore di Alda, sia un’ermafrodita, che posseda entrambi i sessi e quindi, in buona sostanza, non ne posseda alcuno, insomma sia “neutra”. Ma noi, lettori ed eventuali spettatori, che come sempre ne sappiamo di più del personaggio²⁵⁵, siamo ben consapevoli che così non è, e che non con Pirra – che è una fanciulla come tutte le altre e non ha fatto mai niente di male – ha fatto l’amore Alda, ma con suo fratello Pirro, giovane e gagliardo, un uomo a tutti gli effetti, ben provvisto sessualmente e, ovviamente, per nulla *neuter*.

8. Il *Geta*, l’*Aulularia* e altre commedie elegiache

8.1. Più volte, nelle ormai non poche pagine fin qui accumulate, si è detto come il prologo dell’*Alda* risenta visibilmente, oltre che di un’innegabile e diffusa pàtina terenziano-oraziana, di quello dell’*Aulularia* di Vitale di Blois (e altri raffronti fra la seconda commedia di Vitale e quella di Guglielmo sono stati qua e là istituiti)²⁵⁶. Conterraneo e diretto antecedente di Guglielmo di Blois è appunto Vitale, spesso considerato – ma non sempre a ragione – l’iniziatore del fortunato genere della commedia elegiaca latina nella prima metà del XII secolo (più precisamente, intorno al 1125-1130, data presumibile di composizione del *Geta*)²⁵⁷. In ogni modo, Vitale di Blois con le sue due commedie – e, in particolare, col *Geta* – divenne un vero e proprio modello per tutti gli autori che, fra il XII e

²⁵⁵ Cfr. FR. DELLA CORTE, *L’essenza del comico plautino*, «Maia» 6, 1953, 81-98 (poi in ID., *Da Sarsina a Roma. Ricerche plautine*, Firenze 1967², 273-289).

²⁵⁶ Vd. *supra*, § 5.2.

²⁵⁷ Per tutta la problematica rinvio a F. BERTINI, *La commedia elegiaca latina in Francia*, cit., 51-59; e a ID., *Notizie introduttive*, in VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 141-151. Dico che Vitale non sempre a ragione è stato considerato l’iniziatore della commedia elegiaca, in quanto è ormai stabilmente assodato che anteriori al *Geta* sono il *Pamphilus* e, ancora prima, il suo diretto modello, il *De nuntio sagaci* (risalente, probabilmente, addirittura al 1080): cfr. ST. PITTALUGA, «*De nuntio sagaci*» e «*Pamphilus*», cit.; P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, «*Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*» 42, 1979, 225-230 (poi in ID., *Latin and Vernacular Poets of the Middle Ages*, Aldershot 1991, 225-230); *De nuntio sagaci*, a cura di G. ROSSETTI, in *Commedie latine*, vol. II, cit., 11-125 (a 21-30); ST. PITTALUGA, *Notizie introduttive*, in *Pamphilus*, cit., 13-18; *Ovidius puellarum (De nuntio sagaci)*, hrsg. von GR. LIEBERZ, Frankfurt am Main 1980 (con la recens. di E. CECCHINI, «Maia», n.s., 34,1, 1982, 77-78, poi in ID., *Scritti minori di filologia testuale*, cit., 144-146; e lo studio di G. ROSSETTI, *A proposito del «De nuntio sagaci»*, «*Sandalion*» 4, 1981, 201-211).

il XIII secolo, si cimentarono nel genere comico-elegiaco (per non dire della notevole fortuna che accompagnò il *Geta* fino al Rinascimento, e oltre)²⁵⁸.

L'*Alda* stabilisce col *Geta* una discreta serie di rapporti intertestuali, come sempre sul doppio versante della ripresa di singole espressioni, stilemi, *iuncturae*, e della riproposizione, ovviamente variata, di scene e situazioni un po' più ampie e complesse²⁵⁹. In primo luogo, basti ricordare il ritratto di Spurio (*Alda* 171-192), che riflette il modulo retorico della *descriptio turpitudinis*, nel quale è certamente innegabile la suggestione esercitata dall'analogia raffigurazione di Geta – fatta per bocca di Arcade/Mercurio – nella commedia di Vitale (*Geta* 331-352)²⁶⁰. A parte le ovvie analogie fra le due *descriptions*, che qui non voglio riproporre perché ben note e peraltro inserite entro un sistema canonico e retorico saldamente istituzionalizzato, e senza volere affatto sposare l'ipotesi di Edmond Faral, che in questo ritratto di Geta Vitale abbia consapevolmente voluto ricalcare la descrizione di Teodorico II, re dei Visigoti, quale si legge in Sidonio Apollinare (*epist.* I 2, 2)²⁶¹, basti osservare che entrambi i commediografi impiegano lo stesso numero di versi (complessivamente undici distici) per i rispettivi, volutamente ripugnanti e parodistici ritratti, nei quali alle palmari somiglianze fisiche e *superficiales* si sommano le più sotterranee, *intrinsecae*, ma non per questo meno evidenti, somiglianze caratteriali e comportamentali²⁶².

Ma una lettura attenta e parallela delle due commedie consente altri riscontri non legati esclusivamente a mere analogie verbali e terminologiche (che pure ci sono, e delle quali si dirà fra breve). Si legga, infatti, *Alda* 317-318 *Placat eam tanti sacri reverentia, friget / ira, reformatur gratia lisque cadit*²⁶³. Spurca, che all'apparire del suo ganzo Spurio lo ha malmenato e offeso, placa la propria ira non appena vede che colui le ha portato il *pastillum*, cosicché si ristabilisce l'armonia fra i due e l'ira cessa. Il passo in questione è evidentemente ispirato a *Geta* 10 *lis cadit, ira tepet* – alla fine dell'*argumentum*²⁶⁴ – a sua volta variamente riproposto dallo stesso Vitale in *Aul.* 792 (*lis cadit, acta placent*, proprio in clausola all'ultimo verso della commedia, ripreso da Guglielmo in *Alda* 8, al

²⁵⁸ Cfr. F. BERTINI, *Notizie introduttive*, in VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 151-159; A. BISANTI, *Antichi e moderni lettori del «Geta» di Vitale di Blois*, «Schede Medievali» 19, 1990, 375-392; ID., *Giovanni Boccaccio fra il «Geta» e l'«Alda»*, cit.

²⁵⁹ Per l'individuazione degli echi del *Geta* nell'*Alda* mi sono state preziose le note di commento di Bertini, in VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 183-241; e in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 49-109. Ma ho anche attinto – come si anticipava *supra*, nota 53 – alle pagine introduttive di Karl Lohmeyer alla sua vetusta ediz. dell'*Alda* (GUILIELMI BLESSENSIS *Aldae comoedia*, cit., 25-39: *De poetae arte. Carmini quid tribuerint aequales et posterì*).

²⁶⁰ Cfr., rispettivamente, GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 66-68; e VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 220-222.

²⁶¹ E. FARAL, *Le fabliau latin*, cit., 322, nota 3.

²⁶² Per la canonica opposizione fra *descriptio superficialis* e *descriptio intrinseca* (ben codificata dalle *artes* e dalle *poetrie*), vd., fra i tanti, P.D. STEWART, *Considerazioni sulla «descriptio superficialis» nel «Decameron»*, in EAD., *Retorica e mimica nel «Decameron»*, cit., 39-54.

²⁶³ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 82. Si rilevi, nel distico, il chiasmo a schema complesso babaab (b = verbo; a = sostantivo).

²⁶⁴ VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 182.

termine dell'*argumentum: acta placent*)²⁶⁵ e da Matteo di Vendôme in *Milo* 249 (*ira tepescit, amor exuberat*, anche in tal caso verso le ultime battute del testo)²⁶⁶. Ancora, *Alda* 452 (*a collo pueri nobile pendet onus*)²⁶⁷, già da Ugolini riferito a Ovidio, *met.* IV 363, è invece sicuramente frutto della rielaborazione di *Geta* 95-96 (*Dependet collo Iovis illa premitque beato / pondere colla Iovis: sic amat ille premi*)²⁶⁸, complicato dalla comune eco ovidiana di *fast.* II 260 (*deque viri collo dulce pependit onus*). In generale, è però tutto il passo dell'*Alda*, in cui sono inseriti questi versi e sono descritti gli abbracci e i baci fra i due giovani protagonisti, che rivela, a mio avviso, singolari coincidenze sia di situazione, sia di forma, con l'episodio del *Geta* nel quale Vitale indugia sui baci e gli amplessi di Giove (che ha assunto l'aspetto di Anfitrione) e di Alcmena (*Geta* 90-96). Si mettano infatti a confronto, per esempio, *Geta* 90 (*Oscula multiplicant, dant iterantque data*) e *Alda* 453-454 (*Qualia quotque dedit, tot talia suscipit ille / oscula, lascivit ille nec illa minus*): passi, entrambi, tributari di Ovidio, *am.* II 19, 18 (*Oscula, di magni, qualia quotque dabat*)²⁶⁹, quindi presenti agli autori del *Babio* (v. 79 «*Oscula multa dabis, data sepius hec iterabis*») e della *Lidia* (v. 475 *Discedunt iterantque vices. Post basia Pyrrus [...]*)²⁷⁰. Comune è il senso del pudor in Alcmena e in Alda, benché – occorre aggiungere – nel primo caso si tratti di una donna sposata, perfettamente consapevole di ciò che la aspetta (anche se convinta di fare all'amore col proprio legittimo consorte e non certo col signore dell'Olimpo), mentre nel secondo è una fanciulla ingenua e occhiutamente tenuta all'oscuro di tutto da un padre morboso e severo, che conosce le prime allettanti gioie dell'amore corrisposto. Infine, entrambe le protagoniste, la brillante Alcmena e la sprovveduta Alda, subiscono inconsapevolmente una frode, un inganno, in quanto, sia pure in maniera differente l'una dall'altra, si uniscono sessualmente con un amante travestito (Giove sotto le sembianze di Anfitrione nel *Geta*, Pirro sotto le sembianze della sorella nell'*Alda*), e con la complicazione, nella commedia di Vitale di Blois, dell'ambiguità sessuale di Pirro/Pirra.

Della palese suggestione, in *Alda* 315 (*Ictibus inculcat ictus*), di *Geta* 197 (*inculcat et ictibus ictus*), si è già detto sopra, nel paragrafo dedicato agli echi oraziani, e quindi non vi ritorno in questa sede²⁷¹. Altri paralleli possono essere proposti fra *Alda* 362 («*Quot, miser, accepi verbera totque minas!*») e *Geta* 118 («*Supprimet illa timens verbera, verba, minas*») e, soprattutto, 382 («*aspera sepe tuli verbera, sepe minas*»)²⁷²; o, ancora, fra *Alda* 197 («*Non sine furtiva clavi*

²⁶⁵ Vd., rispettivamente, VITAL DE BLOIS, *Aulularia*, cit., 156; e GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 48.

²⁶⁶ MATHEI VINDOCINENSIS *Opera*. II, cit., 71.

²⁶⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 94.

²⁶⁸ VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 194.

²⁶⁹ Vd. *supra*, § 5.2.

²⁷⁰ Cfr., rispettivamente, *Babio*, cit., 254; e <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 248 (con ottimo comm. a 310).

²⁷¹ Vd. *supra*, § 4.2.

²⁷² Rispettivamente, GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 86; e VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 196 e 226.

michi cuncta patebunt») e 269 («*Falle senem, fiat tibi clavis adultera!*»), a loro volta esemplati su Ovidio, *ars* III 643 (*nomine cum doceat, quid agamus adultera clavis*), e *Geta* 385 («*Clavis adulterio feci mea furta latere*»)²⁷³: e, a proposito di quest'ultimo parallelo, si aggiunga che in entrambi i brani è un personaggio furbo che parla, Spurio in Guglielmo, Arcade/Mercurio in Vitale. Infine, la personificazione della Fama pettegola e maligna che ricorre sulle ultime battute della commedia di Guglielmo, divulgando false e tendenziose notizie sull'incolpevole sorella di Pirro (*Alda* 557-558 *Singula Fama loquax excepit ab ore loquentis / infundens bibulis auribus urbis ea*)²⁷⁴, risente senz'altro dell'analoga personificazione che, nella commedia di Vitale, spande la (vera, stavolta) notizia dell'arrivo in porto delle navi di Anfitrione (*Geta* 59-60 «*Gaudeat Almena: vir adest suus, ecce!*», *recurrens / ingeminat Fama; iurat adesse rates*)²⁷⁵.

8.2. Cronologicamente anteriore all'*Alda*, anche il *Pamphilus* ha lasciato qualche sedimento nella commedia di Guglielmo di Blois, che assai probabilmente lo poté conoscere e utilizzare. Tre, in buona sostanza, sono i passi per i quali è lecito ipotizzare una certa qual dipendenza dell'*Alda* dal *Pamphilus*²⁷⁶.

All'inizio della commedia il solito Ulfo, personaggio noioso e sentenzioso quant'altri mai, sciorina tutta una serie di massime idonee, almeno nelle sue intenzioni, a placare il proprio tormento a far sì che l'amata moglie possa morire serena e pacificata, fra le quali (*Alda* 47-48) «*Prosperitas igitur est prosperitate carere, / nam venit ex sola prosperitate dolor*»²⁷⁷. Siamo in presenza, nel pentametro, di una assai probabile suggestione del *Pamphilus*, in una scena nella quale la *anus*, la mezzana prezzolata dal protagonista perché riesca a convincere la ritrosa e pudica Galatea a fissargli un *rendez-vous* amoroso, la rimprovera, quasi, per il suo riserbo, dicendole che esso ha origine esclusivamente dalla sua inesperienza (*Pamph.* 380 «*hic venit a sola rusticitate pudor*»)²⁷⁸. È vero, come si dirà, che diverso è il contesto delle due scene e differente, altresì, è il ventaglio terminologico dei due versi presi in esame: ma identica e perfettamente sovrapponibi-

²⁷³ Rispettivamente, GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 70 e 76; e VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 226.

²⁷⁴ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 106.

²⁷⁵ VITALE DI BLOIS, *Geta*, cit., 188. Per la personificazione della Fama nei testi classici e medievali, cfr. G.M. GIANOLA, «*Procul a fame palpebris*». *La fama come male da Virgilio a Boccaccio*, in *Fama e "publica vox" nel Medioevo. Atti del Convegno svoltosi in occasione della XXI edizione del Premio Internazionale Ascoli Piceno (Ascoli Piceno, Palazzo dei Capitani, 3-5 dicembre 2009)*, a cura di I. LORI SANFILIPPO-A. RIGON, Roma 2011, 149-171.

²⁷⁶ Per le suggestioni del *Pamphilus* che saranno subito passate in rassegna, cfr. K. LOHMEYER, *De poetarum arte*, cit., 30-31. Ai tre passi paralleli di cui si dirà fra breve, Lohmeyer ne aggiungeva un quarto che però, per la sua estrema genericità, non prova praticamente nulla: *Alda* 26 *mea culpa fuit* ~ *Pamph.* 746 *michi culpa fuit* (in entrambi i casi mi sembra che sia da evidenziare, infatti, il richiamo al *mea culpa* che ancor oggi si proclama all'inizio della celebrazione eucaristica).

²⁷⁷ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 54.

²⁷⁸ *Pamphilus*, cit., 96. Pittaluga propone, per il verso in questione, un rinvio a Ov. *am.* I 8 (la celebre elegia della Dipsas), 43-44 «*Ludunt formosae: casta est, quam nemo rogavit / aut, si rusticitas non vetat, ipsa rogat*».

le ne è la struttura, con similarità di attacco (*nam venit ~ hic venit*), ancora con sostanziale identità di *ex sola* e *a sola*, infine con un vocabolo pentasillabico in ablativo nella medesima sede metrica del pentametro (*prosperitate ~ rusticitate*) cui segue, in clausola, la parola chiave (*dolor ~ pudor*). Vi è, se mai, da rilevare che, mentre la mezzana del *Pamphilus* sta facendo una semplice e, tutto sommato, veridica affermazione, che cioè la ritrosia di Galatea è dovuta al fatto che ella è completamente inesperta dei rapporti d'amore, l'Ulfo dell'*Alda* esprime invece una massima generale, una *sententia* universale secondo la quale il vero benessere consiste nell'esserne privi, poiché è solo dal benessere che proviene il dolore. Orbene, la spiccata sentenziosità di questo distico di Guglielmo di Blois ha fatto sì che esso, estrapolato dal contesto nel quale viene a inserirsi, sia stato riecheggiato – per l'esametro – e citato di peso – per il pentametro – da Arrigo da Settimello in *eleg.* I 29-30 (*O felix qui non est usus prosperitate! / Nam venit ex sola prosperitate dolor*), mentre un'eco del solo esametro ricorre nuovamente, ampiamente variata, in *eleg.* I 89 (*Ve michi, ve misero, ve prosperitate carenti!*)²⁷⁹. Arrigo, d'altronde, mostra di conoscere bene le commedie elegiache latine – scritte pochi decenni prima della composizione della sua famosa *Elegia* – soprattutto l'*Aulularia* e il *Pamphilus*, ma, appunto, anche l'*Alda*, tant'è vero che un passo come *eleg.* I 71-72 (*Quod patior, pallor loquitur maciesque figurat; / indicat exanguis turpiter alba cutis*)²⁸⁰ risente visibilmente, nella descrizione della *macies* e del *pallor* del protagonista in preda ai capricci della Fortuna, del brano della commedia di Guglielmo di Blois – già più volte riportato e discusso – in cui viene descritto il tormento amoroso di Pirro (*Alda* 373-374 *Mente miser maceratur amans macilentaque menti / respondet facies et cutis ossa trahens*)²⁸¹.

Nella scena fra Spurio e Pirro, il servo scaltro cerca di convincere il padroncino a prestare ascolto ai suoi suggerimenti e aggiunge – anche in tal caso utilizzando un tono sentenzioso – che se l'allievo non è pronto a seguire gli insegnamenti del maestro, questi si disperdono infruttuosamente, come se venissero seminati in un terreno sterile (*Alda* 205-206 «*Auditore carens docili doctrina ma-*

²⁷⁹ ARRIGO DA SETTIMELLO, *Elegia*, cit., 6 e 10.

²⁸⁰ Ivi, 10.

²⁸¹ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 88. In nota a questo passo (ivi, 89), Bertini osservava opportunamente che il pentametro *nam venit ex sola prosperitate dolor* «è citato da Ioannes de Grana nel commento al termine *timens* del v. 482 dei *Gesta militum* di Ugo di Mâcon (*amissum; sperat, qui fuit ante timens*) dopo la glossa: “cum dives esset; nam ut dicitur in comedia Ulfi, que vocatur Antrapiaculo” nella forma *evenit a sola prosperitate dolor*. Ricordo – continuava lo studioso genovese – che *Comedia Ulfi* è il titolo dell'*Alda* che ricorre nei mss. L e G, mentre *Antrapiaculo* potrebbe essere una storpiatura dell'altrettanto storpiato termine *antropynaculo* che ricorreva in un perduto cod. della raccolta Amploniana di Erfurt [...], dove si leggeva: “Item Musa Blesensis egregia de antropynaculo, id est de mascula virgine” [...]. Ma sul *tópos* espresso nel distico dell'*Alda* – e poi da Arrigo da Settimello – vd. la splendida scheda di M. MARTELLI, *Affanno figlio del piacere* (Arrigo da Settimello, Guglielmo di Blois, Boezio, Leopardi, Dante, Clément Marot, Petrarca), in ID., *Zapping di varia letteratura. Verifica filologica. Definizione critica. Teoria estetica*, Prato 2007, 391-392 (scheda n. 143, già parzialmente anticipata in ID., «*Piacere figlio d'affanno*». Nota a Lorenzo de' Medici, «*Comento de' miei sonetti*», XXXIV 1-9, «Interpres» 23, 2004, 236-244).

gistri / ingrata et sterili semina perdit humo»)²⁸². Una massima, questa, attinta al *Pamphilus*, dove la vecchia mezzana descrive a Galatea la sofferenza di Panfilo per lei, di Panfilo che notte e giorno si tormenta ed è quasi puerile perché il duro terreno che egli semina non produce per lui alcun frutto (*Pamph.* 559-560 «*Nocte dieque satis pueriliter ille laborat, / nam sibi nulla refert semina durus ager*»)²⁸³: distico, questo, rielaborato e alluso dall'autore della *Lidia* (vv. 177-178 «*Lidia, perdidimus, quia nil maris edit harena, / perdidimus sterili semina lapsa solo*»)²⁸⁴.

Sempre nella medesima scena dell'*Alda*, una ventina di versi più avanti a quelli or ora citati, Spurio esprime il concetto – evidentemente essenziale ai suoi scopi – che del favore degli dèi si fa mercato perché esso non viene concesso gratuitamente, infatti l'ottiene colui che si mostra compratore generoso (*Alda* 225-226 «*Gratia summorum merx est, nam gratia gratis / non datur: hanc solus prodigus emptor habet*»)²⁸⁵. Spurio vuole ovviamente convincere Pirro a scucire un po' di denaro, del quale egli saprà fare l'uso che più gli conviene. Qui Guglielmo riprende e rielabora un analogo concetto espresso, sulle prime battute del *Pamphilus*, dalla dea Venere apparsa all'innamorato protagonista – oppure, secondo una suggestiva ipotesi di Peter Dronke²⁸⁶, dallo stesso Panfilo che immagina che Venere gli appaia e gli parli –: anche quelle merci che, in un primo tempo, il commerciante giura di non poter vendere, un compratore ostinato riesce a ottenerle (*Pamph.* 77-78 «*Nam iurando prius quos venditor ipse negabat / venales, census improbus emptor habet*»)²⁸⁷.

8.3. Successive all'*Alda*, pur se di pochi anni o tutt'al più di pochi decenni, sono le altre commedie elegiache della seconda metà del XII secolo o dell'inizio del successivo – il *Milo* di Matteo di Vendôme e il *Babio*, il *Baucis et Traso* e il *Pamphilus*, *Gliscerium et Birria*, il *De mercatore* e il *De tribus puellis*, il *De tribus sociis* e il *De clericis et rustico* – e, superfluo aggiungerlo, quelle del pieno XIII secolo – l'*Asinarius*, i due *Rapularii*, il *De more medicorum*, il *De Lombardo et lumaca*, il *De uxore cerdonis* di Iacopo da Benevento e il *De Paulino et Polla* di Riccardo da Venosa – onde è evidente che, in questa sede, non passo in rassegna le analogie con l'*Alda* che, in tutti questi testi, è possibile individuare, in quanto esse vanno in una direzione opposta a quella su cui si sono fondate le argomentazioni avanzate in questo studio (è chiaro come sia stata l'*Alda* a influire su tali componimenti, e non viceversa)²⁸⁸. L'unico – e certo non irrilevante –

²⁸² GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 70.

²⁸³ *Pamphilus*, cit., 114.

²⁸⁴ <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 222.

²⁸⁵ GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 72.

²⁸⁶ Cfr. P. DRONKE, *A Note on «Pamphilus»*, cit., 227.

²⁸⁷ *Pamphilus*, cit., 66.

²⁸⁸ Per gli echi e le suggestioni della commedia di Guglielmo di Blois nella successiva produzione comico-elegiaca, cfr. K. LOHMEYER, *De poetae arte*, cit., 32-36; A. BISANTI, *L'«Alda» di Guglielmo di Blois*, cit., 47-51; ID., *Fortuna dell'«Alda»*, cit.

problema concerne piuttosto i rapporti fra l'*Alda* e la *Lidia*, complicati dalla problematica attribuzione di quest'ultima ad Arnolfo d'Orléans e dalla ancor più discussa assegnazione, allo stesso Arnolfo, del *Miles gloriosus* (assegnazione per la quale, ormai, quasi più nessuno propende). Tale questione è stata affrontata e discussa, vent'anni or sono, da Giovanni Orlandi²⁸⁹, le cui conclusioni mi sembrano, come sempre, ineccepibili. Facendole mie, cercherò qui di seguito di illustrarle e di sintetizzarle.

L'*Alda* mostra, come anche il *Miles gloriosus*, un serie non trascurabile di tratti comuni con la *Lidia*, onde è possibile – e, anzi, legittimo – ipotizzare che fra i tre testi comico-elegiaci vi siano delle corrispondenze e dei rapporti diretti. Il problema sta, però, nell'individuazione dell'esatta direzione in cui vengono a situarsi tali interrelazioni: cioè, per dirla in modo più chiaro, è stata l'*Alda* a influenzare la *Lidia* (e il *Miles*), oppure è avvenuto il contrario? In buona sostanza, quale delle due commedie è cronologicamente precedente, l'*Alda* o la *Lidia*? Un primo elemento da tenere presente, per cercare di dirimere la questione, riguarda – ancora una volta – i prologhi delle due commedie. Orbene, il prologo dell'*Alda*, come è già stato variamente ribadito, si caratterizza per la sua diretta ispirazione vitaliana, in particolare dal prologo dell'*Aulularia*. Viceversa, il prologo della *Lidia* (brano, fra l'altro, di straordinario interesse e di notevole complessità d'interpretazione)²⁹⁰ non mostra alcun elemento comune con l'*Aulularia* contro l'*Alda*, onde è verosimile che sia stato Arnolfo d'Orléans – o chiunque sia l'autore della commedia – a ispirarsi a Guglielmo di Blois, e non viceversa. Ancora, l'*Alda* e la *Lidia* sono i soli due testi di tutto il *corpus* comico-elegiaco nei quali le figure servili hanno tutte dei nomi “parlanti” (Spurio e Spurca nell'*Alda*, Lusca nella *Lidia*). Un altro manifesto parallelismo è costituito dalle due *descriptions* (entrambe del tipo *turpitudinis*) di Spurio e di Lusca, «ambedue zoppi, il cui incedere è definito in modi complementari dai rispettivi poeti: giambico in *Alda* 187-188, trocaico in *Lidia* 169-170», laddove «la metafora metrica si riferisce alla diversa lunghezza delle loro gambe, come diversa è la durata degli elementi che compongono giambo e trocheo», anche se «non si sa bene a chi attribuire la trovata»²⁹¹. Nell'una e nell'altra commedia, poi, il padrone o la padrona chiede aiuto a un servo o a una serva per cercare di risolvere il problema che lo/la angustia, la passione nei confronti di un oggetto del desiderio che sembra difficilmente raggiungibile (*Alda* nella commedia di Guglielmo, *Pirro* in quella di Arnolfo); ma il comportamento assunto rispettivamente dal servo e dalla serva differisce alquanto, poiché nell'*Alda* è Spurio a dare una serie di consigli al padrone (salvo poi ingannarlo e spendere a proprio piacimento i denari ricevuti), mentre nella *Lidia* è la stessa protagonista a dare precisi ordini a Lusca la quale, dal canto suo, si limita a obbedire e a mettere in atto le direttive impartitele.

²⁸⁹ <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 140-142.

²⁹⁰ Gli studi fondamentali sul prologo della *Lidia* sono stati citati *supra*, nota 129.

²⁹¹ G. ORLANDI, in <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 141.

Altre analogie, non tanto di trama e di situazione, quanto sintattico-metriche o lessicali, sono già da tempo state notate dagli studiosi dell'*Alda* e della *Lidia*. Fra queste – che qui non passo integralmente in rassegna per non appesantire ulteriormente questo già troppo lungo e complesso intervento – si possono segnalare le seguenti: *Alda* 161 *Sollicitant Pirrum tante miracula forme* ~ *Lidia* 69 *Exanimant Pirrum prime prelua vocis*; *Alda* 206 *sterili semina perdit humo* ~ *Lidia* 178 *perdidimus sterili semina lapsa solo*²⁹²; *Alda* 313-314 *Spurius ingreditur, oculorum obliquat in illum / fulmen et arrepta prosilit illa colo* ~ *Lidia* 215 *ut rediit sibi mens, obliquat lumina Lusce* (parallelo reso evidente dall'uso, in entrambi i passi, di *obliquare lumina*); *Alda* 129-132 *Virginis in facie rosa lilia pingit, et ardet / albet et in teneris purpura mixta genis. / Apta supercilii flexura coronat ocellos, / qui quedam risus signa notasque gerunt* ~ *Lidia* 283-285 *Mox vigor ut rediit, aperit sua lilia vultus, / inde sequens roseus purpurat ora nitor; / fitque decens, ridet facies, lux ludit ocellis* (all'interno di una canonica *descriptio pulchritudinis*, nella quale ambedue i poeti si soffermano sugli stessi elementi della bellezza delle rispettive protagoniste femminili); *Alda* 540 *loquitur conqueriturque* ~ *Lidia* 331-332 *loquitur [...] et heret / respondet [...] conqueriturque* (in ambo i casi una “didascalia” tesa a introdurre un discorso diretto), e così via²⁹³.

Si tratta di elementi che, concordemente, fanno propendere per l'ipotesi che sia stato l'autore della *Lidia* a trarre spunto dall'*Alda*, e non viceversa. A questi elementi Giovanni Orlandi ne aggiungeva un altro che, per il fatto di attenersi alla trasmissione testuale, risultava senza dubbio meno soggettivo e ancora più significativo dei precedenti²⁹⁴. Il tormentato e discusso v. 9 del prologo dell'*Alda* (*Versibus ut pulicis et musce iurgia lusi*) si legge, nel ms. H, nella forma *Versibus ut pulicis et musce iurgia risi* (con la variante in clausola *risi* in luogo del maggioritario *lusi*, giustamente promosso a testo da tutti gli editori). Si tratta di una forma, questa, che risulta particolarmente vicina al verso incipitario del prologo della *Lidia* (v. 1 *Postquam primipile ludentis tempora risi*). Giustamente Orlandi rilevava come fosse poco probabile che un copista dell'*Alda* avesse cambiato il verbo (da *ludere* a *ridere*) per l'influsso di Ovidio, *fast.* IV 3, 11 (*conscia mens recti famae mendacia risit*), o della *Lidia*; mentre risulta

«più verosimile l'ipotesi secondo cui il nostro testo dipende da una ramo della tradizione dell'*Alda* cui fa capo lo stesso H. Analogamente – continuava lo studioso milanese – nel passo che descrive l'andatura zoppicante di Spurio (*Alda* 187-188) il pentametro *longa facit iambos tibia iuncta brevi* registra, sempre nel ms. H, la variante di numero singolare

²⁹² Questo parallelo è già stato notato *supra*, § 8.2.

²⁹³ Per altri paralleli fra le due commedie, rimando a K. LOHMEYER, *De poetae arte*, cit., 31-32; e soprattutto alle copiose note di commento, stilate rispettivamente da Ferruccio Bertini e da Giovanni Orlandi, in GUGLIELMO DI BLOIS, *Alda*, cit., 49-109; e in <ARNOLFO D'ORLÉANS>, *Lidia*, cit., 257-318.

²⁹⁴ Sui problemi testuali e interpretativi della *Lidia*, oltre agli studi citati *supra*, note 25, 36, 74, 129, e alla più volte ricordata ediz. di Gualandri e Orlandi, cfr. G. ORLANDI, *Problemi testuali nella commedia elegiaca «Lidia»*, in *Medioevo e latinità in memoria di Ezio Franceschini*, a cura di A. AMBROSIONI [et alii], Milano 1993, 325-385; e, da ultimo, P. CHIESA, *L'imbarazzo della scelta. Procedure di “selectio” nella «Lidia»*, in *Id.*, *Venticinque lezioni di filologia mediolatina*, Firenze 2016, 36-41.

iambum; nel luogo corrispondente della *Lidia* (169-170) si ha pure il nome del piede metrico al singolare: *trutinaque trochaeo [...] sillaba longa brevem*»²⁹⁵.

In conclusione, si può quindi arguire che l'*Alda* sia stata composta anteriormente alla *Lidia*. La commedia di Guglielmo di Blois, redatta intorno al 1169-1170, potrebbe quindi fungere da *terminus ante quem* per la composizione della commedia di Lidia, Pirro e Decio, scritta verosimilmente fra il 1175 e il 1180²⁹⁶.

9. Un presunto parallelo novellistico “orientale”

9.1. Una delle storie più ampiamente diffuse durante il Medioevo è la vicenda, di origine assai probabilmente orientale, dei Sette Savi o dei Sette Sapienti (per comodità, chiamiamola così), vicenda della quale il bizantino *Liber Syntipas* di Michele Andreopulo rappresenta una delle attestazioni più interessanti e stimolanti²⁹⁷. Fra le scritture novellistiche medievali, il bizantino *Liber Syntipas* detiene, forse, la palma per due motivi fra loro strettamente interdipendenti, e cioè la complessità della sua tradizione e la sua dilagante fortuna in Oriente e in Occidente, dall’VIII al XV secolo. Si tratta di una raccolta di novelle la cui cornice, destinata a ripetersi, con piccoli ma significativi mutamenti, da una rielaborazione all’altra, è improntata a due diffusi motivi narratologici, ossia il tema del ragazzo obbligato, pena la morte, a tacere per un determinato numero di giorni, in genere sette (tema, questo, ispirato alla *Vita del filosofo Secondo*, biografia greca del II secolo d. C. che, almeno a partire dal V secolo, ebbe una notevole diffusione in Oriente, con versioni in siriano, arabo, armeno ed etiopico)²⁹⁸ e il motivo della matrigna che, respinta dal figliastro, vuole vendicarsi su di lui accusandolo di tentato stupro presso l’ignaro e credulo consorte (è il *tópos* narratolo-

²⁹⁵ «ARNOLFO D’ORLÉANS», *Lidia*, cit., 142. Orlandi era però ben consapevole che questa seconda somiglianza avesse un valore probatorio meno significativo.

²⁹⁶ Orlandi faceva seguire a queste osservazioni la discussione di un’ipotesi affascinante – e, per quel che ne so, assolutamente inedita – secondo la quale le figure di Decio, Lidia e Pirro della *Lidia* adombrerebbero, rispettivamente, quelle storiche di Luigi VII re di Francia, di Eleonora d’Aquitania e di Enrico II Plantageneto re d’Inghilterra (vd. ivi, 142-152). Lo studioso affrontava questo problema in maniera, come sempre, dottissima e impeccabile, a maggior ragione trattandosi un letterato che discorreva con sovrana competenza ed eccezionale acribia di fatti storici e di complicate vicende dinastiche francesi e inglesi (ma forse non tutti sanno che Orlandi si era laureato in Storia Medievale e solo in seguito si era dedicato alla filologia e alla letteratura mediolatina, disciplina nella quale, comunque, eccelse). L’ipotesi dello studioso ha giustamente incontrato largo favore tra i recensori: in partic., vd. E. CECCHINI, recens. a *Commedie latine*, vol. VI, cit., 227-228; e, più in breve, A. VARVARO, «Medioevo Romanzo» 23, 1999, 317.

²⁹⁷ MICHAELIS ANDREOPULI *Liber Syntipae*, ed. V. JERNSTEDT, St. Pétersbourg 1912; E.V. MALTESE, *Il libro di Sindbad. Novelle persiane medievali, dalla versione bizantina di Michele Andreopulo*, Torino 1993; *Novelle bizantine. Il «Libro di Syntipas»*, a cura di F. CONCA, Milano 2004 (su cui vd. la mia recens., «Studi Medievali», n.s., 49, 1, 2008, 456-459, che in questo paragrafo riprendo variamente).

²⁹⁸ La *Vita* è stata edita da B.E. PERRY, *Secundus, the Silent Philosophus. The Greek Life of Secundus*, Ithaca (NY) 1964. Cfr. gli studi di I. GALLO, *Un papiro della «Vita del filosofo Secondo» e la tradizione medievale del “bíos”*, Salerno 1979; ID., *Il motivo del silenzio nella «Vita di Saba» del patriarca Filoteo*, in *Studi bizantini e neogreci*, a cura di P.L. LEONE, Galatina (LE) 1980, 285-291; ID., *Biografie di consumo in Grecia: il «Romanzo di Alessandro» e la «Vita del filosofo Secondo»*, in ID., *Studi sulla biografia greca*, Napoli 1997, 185-200.

gico detto della “moglie di Potifar” o *Potifar-Motiv*, risalente in prima istanza a un celebre episodio delle storie di Giuseppe che si legge nel *Genesi*²⁹⁹, e quindi alle vicende mitologiche di Bellerofonte e Antea e, soprattutto, di Ippolito e Fedra, da Euripide a Seneca)³⁰⁰.

La storia, in breve, può essere così schematizzata. Un re o un imperatore (nel *Liber Syntipas* si tratta del re Ciro, fatto, questo, che denota abbastanza chiaramente l'origine persiana della raccolta, o almeno del modello utilizzato dal redattore), sposato con sette donne, dopo tanto tempo riesce ad avere un figlio maschio, dal quale si aspetta comprensibilmente onore e gloria. Quando il ragazzo è ormai vicino alla maggiore età, egli lo affida a un saggio filosofo (nel nostro caso, appunto, Syntipas, chiamato, in altre versioni, Sindibad o Sindbad o Sen-debar), perché lo educi in maniera conforme al suo rango. Il filosofo chiede un tempo di sei mesi e due ore per portare a compimento l'educazione del giovane principe, promettendo al re che, se non riuscirà nel suo intento entro tale tempo, sarà inevitabilmente messo a morte. Trascorsi i sei mesi e le due ore, il principe, accompagnato da Syntipas, dovrebbe ritornare dal padre, per mostrare quanto abbia imparato alla scuola del saggio precettore, ma un sinistro presagio fa comprendere allo stesso Syntipas che, se il ragazzo dovesse parlare per i sette giorni successivi, morirebbe subito. Il principe, comunque, si reca ugualmente alla reggia paterna, ma, opportunamente istruito da Syntipas, rimane completamente silenzioso, senza rispondere ad alcuna delle domande che gli vengono poste. Una delle mogli del sovrano, a questo punto, si offre di tentare di sciogliere il mistero ma, rimasta sola col ragazzo, cerca di sedurlo e di piegarlo alle sue voglie. Poiché il giovane la respinge fermamente, ella, per vendetta, si strappa le vesti e comincia a urlare dicendo che il figliastro ha tentato di usarle violenza. Il re le crede e decide di mettere a morte il figlio. A questo punto, sette saggi, uno al giorno, a turno, si presentano al sovrano raccontando, ciascuno, due novelle (in altre redazioni, si tratta di una novella a testa), tendenti a dimostrare la malvagità delle donne e la necessità, per lo stesso re, di non fare giustiziare il proprio figlio innocente. Alle novelle dei sette saggi risponde, a sua volta, la falsa accusatrice che, con una contrapposta narrazione, cerca di dimostrare, giorno per giorno, l'infondatezza delle tesi dei sette filosofi e, inoltre, tenta di palesare quanto sia erroneo fidarsi dei consiglieri, spesso ipocriti e fraudolenti. Il sovrano, ascoltando le storie narrate dai sette sapienti, si convince tutte le volte dell'innocenza del figlio ma poi, sentendo la replica della perfida moglie, si persuade nuovamente della di lui colpevolezza. Trascorsi sette giorni in questo altalenare

²⁹⁹ Gn 39, 7-20.

³⁰⁰ Il tema è stato molto studiato. Cfr. J.D. YOHANNAN, *Joseph and Potifar's Wife in World Literature. An Anthology of the Story of the Castle Youth and the Lustful Stepmother*, New York 1968; e, tra gli interventi più recenti, A. AIRÒ, *Il motivo della moglie di Putifar tra silenzio e parola: confronti letterari dal 428 a.C. al 1270 a.D.*, in *Culture, livelli di cultura e ambienti nel Medioevo occidentale. Atti del IX Convegno della Società Italiana di Filologia Romanza (Bologna, 5-8 ottobre 2009)*, a cura di Fr. BENOZZO [et alii], Roma 2012, 49-80.

di condanne e di assoluzioni, finalmente il ragazzo può parlare liberamente e rivelare la verità, ponendo fine alla lunga questione e denunciando apertamente le ignobili trame ordite dalla indegna matrigna, che viene così giustamente messa a morte.

Come si vede anche da questo semplice riassunto, si tratta di un tipico schema di cornice novellistica di stampo “orientale”³⁰¹, entro il quale le novelle si configurano come racconti a tesi, *exempla* più o meno brevi, ma mossi tutti dagli stessi due scopi, fra loro contrapposti: da una parte (nei racconti dei sette saggi) far palese la malvagità delle donne, dall’altra, per converso (nei racconti della matrigna), dimostrare la loro innocenza e la loro rettitudine.

All’origine di quest’opera destinata a una ricchissima fortuna nella tradizione novellistica medievale, si trova, come hanno mostrato da oltre mezzo secolo le ricerche compiute in una fondamentale indagine da Ben Edwin Perry³⁰², una vetusta redazione pahlavica, da cui derivò il *Sindbad-namé* (*Libro di Sindbad*) di Amid Fawares Qanarezi, del sec. X, modello a sua volta dell’opera, dall’identico titolo, di Mohammed ibn Alì az-Zahir as-Samarqandi, del sec. XII. Dal testo pahlavico ebbe origine, quindi, la traduzione araba di Musa ibn Isa-al Kesrawi, vissuto nel sec. IX (e morto, per la precisione, nell’874). Tale traduzione araba servì, a sua volta, da esemplare per una rielaborazione siriana, dalla quale dipese la versione bizantina attribuita a Michele Andreopulo, composta verso la fine dell’XI sec., secondo l’identificazione proposta da Domenico Comparetti³⁰³.

Ma la fortuna della raccolta novellistica non si arrestò certo qui. Il ramo arabo della tradizione servì, infatti, da traccia alla *Storia della furberia delle donne e della loro grande malizia* (nota anche come *Libro dei sette visir*) inserita ne *Le mille e una notte*³⁰⁴, e alle rielaborazioni in ebraico (*Mishle Sendebār*), in castigliano (*Libro de los engaños*)³⁰⁵ e in latino, in quest’ultimo caso col *De rege et septem sapientibus* o *Dolopathos* di Giovanni, monaco cisterciense della badia di Alta Selva, composto fra il 1190 e il 1220 e dedicato a Bertrando vescovo di Metz³⁰⁶, dal quale deriva una redazione francese in versi fatta da un non meglio

³⁰¹ Cfr. M. PICONE, *Tre tipi di cornice novellistica: modelli orientali e tradizione narrativa medievale*, «Filologia e Critica» 13, 1988, 3-26; e M. PLAISANCE, *Funzione e tipologia della cornice*, ne *La novella italiana. Atti del Convegno di Caprarola (19-24 settembre 1988)*, a cura di E. MALATO, vol. I, Roma 1989, 103-118.

³⁰² B.E. PERRY, *The Origin of the Book of Sindbad*, «Fabula» 3, 1959, 1-94.

³⁰³ D. COMPARETTI, *Ricerche intorno al libro di Sindbad*, «Rendiconti dell’Istituto Lombardo» 11, 1870, 29-54.

³⁰⁴ La si può leggere, in trad. ital., ne *Le Mille e una notte*, prima versione integrale dall’arabo diretta da Fr. GABRIELI, vol. III, Torino 1972², 89-149.

³⁰⁵ Cfr. E. PALTRINIERI, *Il «Libro degli Inganni» tra Oriente e Occidente. Traduzioni, tradizioni e modelli nella Spagna alfoncina*, Firenze 1992; *Sendebār. Il libro degli inganni delle donne*, a cura di V. ORAZI, Alessandria 2001; e soprattutto *Sendebār. Il libro degli inganni delle donne*, a cura di P. TARAVACCI, Roma 2003 (nella cui introduzione, a 9-87, il curatore delinea lo *status quaestionis* in maniera impeccabile).

³⁰⁶ Cfr. D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medioevo*, a cura di G. PASQUALI, vol. I, Firenze 1937, 284-291; B. PAPÀSOGLI, *Dolopathos, sub voc.*, in *Enciclopedia Virgiliana*, vol. II, Roma 1985, 120-121. Per il testo lat. del *Dolopathos* cfr. *Historia septem sapientum. II. Johannis de Alta Silva Dolopathos sive De rege et sep-*

identificato Herbert, fonte, probabilmente, della assai più tarda *Historia Septem Sapientum*, stampata nel 1475³⁰⁷. A sua volta,

«pressappoco un secolo dopo la traduzione di Andreopulo – ha scritto Fabrizio Conca – cominciò a circolare anche la cosiddetta *retractatio*, una sorta di metafrasi, con la quale l’anonimo redattore non si limitò soltanto a dare al testo una veste linguistica più vicina al linguaggio demotico, ma operò occasionalmente anche tagli e interpolazioni moraleggianti, segno della fortuna dell’opera nella letteratura popolare, ribadita agli inizi dell’Ottocento anche dalla prima traduzione in neogreco»³⁰⁸.

E si aggiunga infine, per quel che concerne la nostra letteratura dei primi secoli, il *Libro dei Sette Savi di Roma*³⁰⁹, diffuso in due redazioni fra loro indipendenti, una toscana e una veneta. La prima deriva da un testo francese, è attestata nei mss. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana, Gaddiano 166, della fine del XV sec., e Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale, Palatino 680, e fu edita da Alessandro D’Ancona³¹⁰; la seconda, invece, è la versione di un originale latino che è stato individuato da Aldolfo Mussafia, della quale esistono numerose edizioni³¹¹. Un confronto tra queste due redazioni ne dimostra chiaramente l’assoluta indipendenza:

«diverso – ha scritto Lucia Battaglia Ricci – risulta infatti il numero, l’ordine e, in certi casi, l’argomento stesso delle novelle. La maggiore cura dei particolari, specie nella novella-cornice, il più evidente gusto novellistico, la presenza di una psicologia meno grossa e di una maggiore scioltezza nei trapassi dalla cornice alle novelle fanno pensare a una stesura più recente (posteriore al *Decameron*) del testo edito da D’Ancona: ciò sarebbe del resto confermato dall’età del manoscritto (più tardo di quello utilizzato da Cappelli, il 95 della Palatina di Bologna, del XIV secolo)»³¹².

9.2. Il lungo preambolo or ora stilato giova a introdurre l’ultima questione concernente le vere o presunte “fonti” dell’*Alda*. Si tratta di un elemento che, per primo, era stato segnalato dal Du Ménil, senza che però egli si prendesse la briga di esaminarlo adeguatamente. Come è stato detto più sopra, nel paragrafo relativo al problema del modello “menandro” cui Guglielmo di Blois si sarebbe ispirato per la composizione della sua commedia³¹³, lo studioso francese, a un certo punto della sua presentazione dell’opera mediolatina, osservava come il soggetto

tem sapientibus, hrsg. von A. HILKA, Heidelberg 1913. Per una trad. ital., vd. GIOVANNI DI ALTA SELVA, *Dolopato ovvero Il re e i sette Sapienti*, a cura di G. ALFANO, con una nota di A. VÀRVARO, Palermo 1997.

³⁰⁷ HERBERT, *Le roman de Dolopatos. Édition du manuscrit H 436 de la Bibliothèque de l’École de Médecine de Montpellier*, par J.-L. LECLANCHE, 3 voll., Paris 1997.

³⁰⁸ *Novelle bizantine*, cit., 7-8.

³⁰⁹ Lo si può leggere, fra l’altro, in *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, a cura di L. BATTAGLIA RICCI, Milano 1982, 17-48.

³¹⁰ *Libro dei Sette Savi di Roma*, a cura di A. D’ANCONA, Pisa, Nistri, 1864.

³¹¹ Cfr. A. CAPPELLI, *Libro dei Sette Savi di Roma*, Bologna 1865; *Libro dei Sette Savi di Roma e Conti di antichi cavalieri*, a cura di V. MARUCCI, Roma 1987; *Libro dei Sette Savi di Roma*, a cura di A. GIANNETTI, Alessandria 2012.

³¹² L. BATTAGLIA RICCI, in *Novelle italiane. Il Duecento. Il Trecento*, cit., 14.

³¹³ Vd. *supra*, § 2.1.

ben si prestasse a diverse rielaborazioni, fra le quali quella attestata nel *Mischle Sendebär* (ossia nella versione ebraica dell'*Historia septem sapientum*)³¹⁴.

Circa un quarantennio più tardi, la questione dei rapporti fra l'*Alda* e il *Mischle Sendebär* veniva ripresa, in maniera più ampia e vivace, da Karl Lohmeyer nell'introduzione alla sua edizione della commedia mediolatina³¹⁵. Lo studioso tedesco, passando in rassegna le fonti e i modelli di essa, indugiava sul fatto che nella versione ebraica dell'*Historia septem sapientum*, il *Mischle Sendebär* appunto, era inserito un racconto (*De iuvene muliebri veste tecto*) che non figurava in alcuna altra redazione della raccolta novellistica. Fondandosi sulle ricerche – fra le poche, pochissime allora disponibili in tal direzione – del Cassel e del Landau³¹⁶, Lohmeyer forniva anche un sunto, in latino, della trama di questo racconto, che nel *Mischle Sendebär* viene narrato al sovrano dal settimo e ultimo sapiente:

Mercator senex (ita fere narrat regi sapientium septimus) mulierem corporis nitore et pulcritudine oris eminentem in matrimonium duxerat. Quam desiderio captum amabat adulescens, sed frustra, nam a sponso aemulo anxie custodiebatur uxor. Tandem anus astuta iuveni in dies contabescenti auxilium tulit, cum barbam tondere et veste ac ricamuliebribus indui eum iussit, ut talis in domum mercatoris induceretur. Tum ad senem progressa, ut filiam uxori eius pudicae tradere sibi liceret, petivit, quod ipsa in urbem peregrinam esset itura. Blandis verbis commotus senex precibus illius adnuit et aditum permisit virgini simulatae, quae mercatore peregre profecto cum muliere amata multos dies degit³¹⁷.

Il Lohmeyer rilevava, a questo punto, che fra la novella ebraica e l'*Alda* intercorrevano alcune somiglianze talmente strette da non potere essere negate («Inter hanc narrationem et Aldae comoediam similitudinem quandam intercedere nemo negabit»)³¹⁸. Il problema, piuttosto, consisteva nello stabilire – o almeno cercare di farlo – in quale direzione andassero tali somiglianze. La versione originaria del *Mischle Sendebär*, sempre stando alle indagini di Cassel, poteva farsi risalire a un testo greco o siriano del sec. IV – e, fra l'altro, non pareva escluso, per l'editore ottocentesco, che in esso potesse essere confluita parte della trama della perduta commedia menandrea³¹⁹. Prudentemente, però, Lohmeyer preferiva lasciare la questione in sospeso, arguendo che, in ogni modo, sarebbe stato assolutamente impossibile, per Guglielmo di Blois, attingere al testo ebraico, e quindi era più opportuno pensare alla diffusa circolazione di una serie di racconti centrati su tematiche novellistiche fra loro simili («Sed rem disceptare nolum ambigam, praesertim cum talis fabula eodem tempore variis locis possit esse

³¹⁴ É. DU MÉRIL, *Alda*, cit., 423.

³¹⁵ GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comoedia*, cit., 22-24. Riassumo qui di seguito le argomentazioni e le conclusioni del Lohmeyer.

³¹⁶ *Mischle Sindbad – Secundus – Syntipas*, hrsg. von P. CASSEL, Berlin 1888; M. LANDAU, *Die Quellen der «Dekameron»*, Stuttgart 1884².

³¹⁷ GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comoedia*, cit., 23.

³¹⁸ Ivi, 23.

³¹⁹ *Mischle Sindbad – Secundus – Syntipas*, cit., 63, 303-310. Lo studioso citava anche, a sostegno, il vol. di E. WINDISCH, *Der griechische Einfluss im indischen Drama*, Berlin 1881, 3 ss.

excogitata. Guilelmus Blesensis, si quid huic narrationi debuit, unde sumpserit ignoramus; exemplar hebraicum, quod nos unum novimus, adhibere non potuit»³²⁰.

I successivi studiosi dell'*Alda* che, in vario modo, si sono occupati del problema della fonte, come si è visto hanno tutti abbondantemente affrontato e scouvertato la questione “menandrea”, ma, quasi nella loro totalità, hanno completamente tralasciato la disamina dei rapporti – anche essi del tutto ipotetici, d'altronde – fra la commedia di Guglielmo di Blois e il racconto del *Mischle Sendebär*. Lo stesso Bertini non faceva nemmeno menzione di esso, mentre Marco Ugolini, nel suo articolo qui più volte citato e utilizzato, mostrava sì di conoscere il problema, ma si rammaricava di non aver avuto accesso al testo ebraico³²¹. Per quel che ne so, gli unici studiosi che, in tempi relativamente recenti, abbiano affrontato la discussione in merito, sono stati Konrad Gaiser e Detlev Fehling³²².

Stando così le cose, dedicherò le ultime pagine di questo lungo saggio a una presentazione sufficientemente ampia e dettagliata del racconto che, nel *Mischle Sendebär*, il settimo sapiente fa al sovrano, giovandomi, per comodità, della versione latina della novella ebraica, pubblicata ad Heidelberg nel 1912 da Alfons Hilka sul fondamento di un testimone assai tardo, il ms. Berliner Kgl. Bibliothek, lat. qu. 618, cartaceo, esemplato nell'Italia del nord (precisamente a Civitala presso Bergamo) nell'anno 1407, nel cui f. 135v si legge la nota redazionale: «Explicit per me Johannem de Saxonia. Liber iste Anno dni. M^o 4^o 7^o»³²³.

Quello che qui ci interessa è il racconto n. 18 del *Mischle Sendebär*, che nella versione latina ha il significativo titolo *Iuvenis femina*³²⁴. Il sapiente di turno, onde difendere il figlio del re ingiustamente accusato, narra di un uomo di età molto avanzata, sposato con una donna bellissima (e, bisogna supporre, molto più giovane di lui). Poiché egli è molto geloso, tiene la consorte chiusa in casa e costantemente sorvegliata, onde non possa avere tentazioni e perché nessuno possa insidiare il suo onore. Fatto sta, comunque, che di lei si invaghisce perdutamente un giovanotto che, per la occhiuta sorveglianza del marito – il quale porta addirittura sempre con sé, in tasca, le chiavi della camera da letto in cui la moglie sta confinata – non è finora riuscito a incontrarla in alcun modo (*Fuit homo cui erat uxor pulcra, quam diligebat adolescens quidam, sed ire ad eam nequibat, quia vir eius tenebat eam sub custodia, et pre nimia cura portabat claves thalami, et hic erat senex*). Colpito dalla canonica *maladie d'amour*, il ragazzo langue e si tormenta, spasimando per lei (*Iuvenis autem ille magno cap-*

³²⁰ GUILIELMI BLESENSIS *Aldae comoedia*, cit., 24.

³²¹ M. UGOLINI, *Fondamenti per una analisi testuale*, cit., 327, nota 10.

³²² K. GAISER, *Menander's «Hydria»*, cit., 430-433; D. FEHLING, *Die Eingesperrte («Inclusa»)*, cit., 186-207.

³²³ Cfr. *Historia septem sapientum. I. Eine bisher unbekannte lateinische Übersetzung einer orientalischen Fassung der Sieben weisen Meister (Mischle Sendabar)*, hrsg. von A. HILKA, Heidelberg 1912, XII-XXII. L'*Historia* si legge ai ff. 118r-135v del ms. (e a 1-32 dell'ediz. di Hilka).

³²⁴ Ivi, 28-29. Nelle citazioni ho qua e là ammodernato la grafia dell'ediz. di Hilka.

tus amore languidus effectus est). Allora una vecchia che abita vicino a lui, presa da compassione nei suoi confronti, gli suggerisce di radersi la barba e i peli su tutto il corpo e di camuffarsi da donna, indossando vesti ricche e sontuose (*Tunc vetula quedam sua convicina venit ad eum. Ut autem cognovit eius amorem, ait: «Vis facere meum velle?» Iuvenis inquit: «Presto sum». Dixit anus: «Rade tibi barbam corpusque tuum pilosum». Quod et fecit. Tunc induit eum habitu femineo et post tenuissima veste supra pallium Tyrio distincta murice et circha pectus a sumitate colli purpura deaurata de bombice veste candidissima*). La vecchia, inoltre, gli copre tutto il volto con delle bende, in maniera tale che soltanto gli occhi siano visibili e, così abbigliato, il giovane non sembri più un maschio, ma una vergine affascinante (*Deinde circuivit totam faciem infula absque oculis, ut non videretur masculus sed speciosa virgo*); insegnandogli anche a muoversi, ad atteggiarsi, a camminare e a parlare come una donna, esercizio, questo, che il ragazzo in un primo tempo non riesce a compiere adeguatamente ma che poi, redarguito e minacciato dalla vecchia, conduce a esiti abbastanza apprezzabili e verosimili (*Hoc facto ostendit ei mulierum vestigia et passus, territos sonus et blanda verba. Et ait: «Move blande gradum ut vides». Et ille adhuc indoctus ambulabat erecto collo et veloci cursu. Anus irata minabat ei, tandem docuit eum*). A questo punto, completata la prima parte del piano di seduzione, la vecchia si reca dallo sposo geloso e, apostrofandolo in modo lusinghiero, gli narra di essere rimasta vedova con un'unica figlia e, poiché le è assolutamente necessario trasferirsi per un certo periodo in un'altra città dai suoi parenti, gli chiede di accogliere in casa sua la ragazza, tanto più che è ben risaputa la fama di onestà e di castità della di lui consorte, aggiungendo, ancora, che egli non dovrà avere alcuna preoccupazione, perché lei stessa penserà alle spese per il mantenimento della fanciulla (*Quo docto perrexit anus ad coniugem illius femine et ita eum adloquitur: «Honorande domine, tuam flagito pietatem, quia sum femina vidua, et hec est mihi filia cara. Nunc autem quia habeo pergere in civitatem aliam ad meos parentes, audiens quod tua uxor est casta mente et moribus ac sancte mens simplicitatis et quia timeo eam alteri committere, si placet tibi duco eam modo in domum tuam, et omnibus expensis meis serviat uxori tue»*). Il vecchio marito, sostanzialmente contento della proposta, la accetta di buon grado (*Hec audiens ille valde letatus ait: «Domina, pro tua etatis reverentia et tuis precibus motus et quia necesse est mihi super mensam meam habere in meo obsequio puram puellam, facio tuam voluntatem»*). Pienamente soddisfatta dell'esito dell'ambasciata, la vecchia torna quindi dal giovanotto e lo conduce a casa del mercante, affidandolo alle cure della moglie: e fatto ciò, saluta e se ne va (*Tunc anus gavisam cucurrit et duxit iuvenem in domum hominis et mulieris et ait eis: «Hanc filiam meam vestre fidei comendo» Quo dicto valedicens abiit*). Il vecchio, ignaro della tegola che sta per piombargli sul capo, rinchiude la ragazza (ovvero il ragazzo travestito) in camera con la moglie e, avendo degli affari da concludere, parte per un lungo viaggio (*Mox senex inclusit eam cum uxore. Deinde ivit et fecit negocia sua*). Rimasti finalmente soli (e senza alcun

sospetto...), il giovane innamorato svela alla donna il proprio volto ed ella, rimanendo affascinata dalla sua bellezza, si mostra ben felice di prenderlo con sé come amante (*Tunc iuvenis detexit faciem suam et ostendit se mulieri. Quo viso mulier premirata est, deinde gavisia ait: «Dilectio mea, spes mea, venisti? Olim concupivi te cernere et ut meo te dares conspectui meo angebar amore»*). Approfittando dell'assenza del mercante (nonché del fatto che, essendo stati chiusi a chiave in camera da letto, non potevano essere disturbati o sorpresi da alcuno), i due si danno quindi bel tempo per parecchi giorni (*Iuvenis autem ille gavisus est cum ea aliquantibus diebus et secum fuit*).

Sull'origine e la diffusione della versione ebraica dell'*Historia septem sapientum* sono state e sono fondamentali le indagini compiute da Morris Epstein fra gli anni '50 e '60 del secolo scorso³²⁵. Secondo la teoria "ebraica" proposta dallo studioso – che si opponeva sia a quella "indianista" avanzata intorno alla metà dell'Ottocento da Theodor Benfey³²⁶, sia a quella "persiana" di Ben Edwin Perry sviluppata esattamente un secolo dopo – la versione primitiva del *Mischle Sendebār* risalirebbe addirittura a un periodo compreso fra il IV e il II sec. a. C. (dalla quale sarebbe derivato il testo arabo), «responsabile della diffusione delle versioni del ramo occidentale, compresa quella realizzata fra il XII e il XIII sec., non più conservata»³²⁷. A sua volta, questa vetusta redazione avrebbe costituito il modello per la versione pahlavica datata fra il VI e il VII sec., dalla quale sarebbe poi derivata la rielaborazione araba che, penetrata in Europa, fece perdere alla vicenda le sue remote origini talmudiche e la sua determinante impronta giudaica. Una seconda versione ebraica sarebbe stata quindi redatta fra il VII e l'VIII sec.: quest'ultima, non derivante dall'arabo, lasciò comunque la sua impronta sui testi del ramo "orientale" della storia dei sette sapienti, soprattutto quello greco e quello castigliano (come palesano, con tutta evidenza, le somiglianze fra il *Mischle Sendebār* ebraico e lo spagnolo *Sendebār*)³²⁸.

In ogni modo, però, mi sembra da escludere – e in ciò sposo le conclusioni cui era già pervenuto il Lohmeyer – che Guglielmo di Blois abbia potuto in qualche modo conoscere una delle redazioni ebraiche del racconto. La versione latina – che per comodità ho utilizzato qui sopra – è, come si è detto, posteriore all'*Alda*,

³²⁵ M. EPSTEIN, *A Medieval Jewish Tale from the Parables of Sendebār*, «Commentary» 25, 1958, 528-531; ID., «*Mishlè Sendebār*», *New Light on the Transmission of Folklore from East to West*, «Proceedings of the American Academy for Jewish Research» 27, 1958, 1-17; ID., *The Manuscripts, Printed Editions and Translations of «Mishlè Sendebār»*, «Bulletin of the New York Public Library» 63, 1959, 68-87; ID., *Vatican Hebrew Codex 100 and the «Historia septem sapientum»*, in *Proceedings of the Fourth World Congress of Jewish Studies*, vol. I, Jerusalem 1967, 17-20; e soprattutto *Tales of Sendebār. Mischle Sendebār. An Edition and Translation of the Hebrew Version of the Seven Sages Based on Unpublished Manuscripts*, ed. by M. EPSTEIN, Philadelphia (Penns.) 1967. Nella presentazione delle teorie di Epstein mi avvalgo dell'ottima sintesi di P. TARAVACCI, *Nota al testo*, in *Sendebār. Il libro degli inganni delle donne*, cit., 71-87.

³²⁶ Th. BENFEY, *Pantschatantra. Fünf Bücher indischer Fabeln, Märchen und Erzählungen. Aus dem Sanskrit übersetzt mit Einleitung und Anmerkungen versehen*, 2 voll., Leipzig 1859 (rist. Hildesheim 1966).

³²⁷ P. TARAVACCI, *Nota al testo*, cit., 77.

³²⁸ Cfr. anche J.A. CID, *Un «Sendebār» sefardí*, in *Aljamías. In memoriam Álvaro Galmés de Fuentes y Jacob M. Hassán*. Estudios reunidos por R. SUÁREZ GARCÍA-I. CEBALLOS VIRO, Gijón 2012, 297-348.

e fors'anche di molto, e non è perciò assolutamente ipotizzabile un rapporto fra i due testi che vada in questa direzione.

Comunque, per concludere quest'ultimo paragrafo – e insieme tutto il lungo saggio che si è qui proposto – mi sembra che le somiglianze fra le due storie – che pure vi sono, e innegabili – non siano tali da postulare un diretto rapporto fra esse. Gli elementi comuni fra il *plot* dell'*Alda* e il racconto del *Mischle Sendebär* riguardano i temi del vecchio sospettoso e geloso che tiene segregata la donna da lui amata, dell'innamoramento per fama, della *maladie d'amour*, soprattutto del travestimento muliebre a scopo di seduzione. A ciò si aggiunga, nella novella ebraica, la figura della vecchia – con le canoniche funzioni di mezzana – che risolve tutta la questione in maniera astuta e brillante, tanto che ella potrebbe quasi considerarsi la vera protagonista della narrazione, e ciò a differenza dell'*Alda*, in cui la *sedula nutrix* che dà all'innamorato Pirro il consiglio di espugnare la giovane protagonista mediante lo stratagemma del travestimento femminile è poco più che una muta comparsa. Diversissime sono, ancora, le figure della moglie del mercante, nel *Mischle Sendebär*, e di Alda nell'omonima commedia: l'una è infatti una donna sposata, certamente non ignara dell'amore e del sesso (anche se coniugata con un uomo assai più anziano di lei e – dobbiamo supporre – sessualmente forse non eccezionale), l'altra una vergine assolutamente inesperta, ingenua e digiuna in materia. I motivi delle rispettive segregazioni, poi, attengono a due differenti origini, in Ulfo e nel mercante: Ulfo – che è padre di Alda, mentre il mercante è marito della donna amata dal giovanotto nel racconto ebraico – tiene rinchiusa la figlia sia perché in tal modo ella non possa conoscere le insidie del mondo e i pericoli insiti nei rapporti con gli uomini, sia perché, in fondo, nutre per lei un affetto e un attaccamento morbosi, che vanno ben al di là dei normali rapporti che intercorrono fra un padre e una figlia; il mercante, invece, imprigiona la bellissima moglie perché è geloso di lei (come lo sono spesso i mariti della tradizione novellistica, soprattutto se molto più avanti negli anni delle mogli), perché non vuole che ella possa essere indotta a tradirlo con altri uomini. Diversa è ancora la scena nella quale il giovanotto travestito da donna palesa il suo vero essere: nell'*Alda* – si è detto più volte – tutto si svolge in maniera fortemente erotica, con l'esibizione della *cauda* e con il conseguente amplesso dei due protagonisti; nel *Mischle Sendebär*, invece, il giovane innamorato, non appena rimane solo con la moglie del mercante, si toglie le bende che gli fasciano il viso e mostra di essere un ragazzo (qui lo svelamento del sesso maschile del protagonista è assai meno carnevalesco e molto più pudico).

Insomma, mi sembra che le differenze siano ben più numerose – e ben più significative – delle analogie. Rimane un ultimo elemento. Il racconto ebraico, nella sua versione latina, è intitolato *Iuvenis femina*: espressione che è sì un fortissimo ossimoro, che rinvia sì al motivo, centrale in esso, del travestimento muliebre a scopo di seduzione, ma che parrebbe quasi ammiccare al *mascula virgo* del v. 10 dell'*Alda*. E si è letta, nel racconto che poc'anzi è stato analizzato, una frase quale *ut non videretur masculus sed speciosa virgo* (nel momento in cui la

vecchia camuffa il volto del giovane in modo da far sì che egli non possa svelare il fatto di essere un maschio, ma sembri piuttosto una bella vergine). *Iuvenis femina ~ mascula virgo; non [...] masculus sed [...] virgo ~ mascula virgo*.

Il motivo della *mascula virgo*, fondamentale nell'*Alda*, non può essere facilmente rimosso e continua a presentarsi innanzi a noi, a balenare, a ondeggiare e a fluttuare davanti ai nostri occhi, minaccioso e inquietante.

Armando BISANTI

Riassunto: In questo saggio vengono studiate le fonti classiche, tardoantiche e medievali dell'*Alda*, commedia elegiaca latina di Guglielmo di Blois (scritta verso il 1169-1170). In particolare, dopo una presentazione generale dell'opera e una rassegna critica degli studi e delle edizioni, ci si sofferma sulle suggestioni attinte a Terenzio, Virgilio, Orazio, Ovidio, Stazio, all'*Aegritudo Perdicae*, Massimiano, Boezio, Ildeberto di Lavardin, ad alcune commedie elegiache del sec. XII (il *Geta* e l'*Aulularia* di Vitale di Blois, il *Pamphilus*, la *Lidia* di Arnolfo d'Orléans) e alla tradizione novellistica "orientale" (*Mischle Sendebare*).

Abstract: This essay is founded on the classical, late and medieval sources of *Alda*, latin elegiac comedy written by William of Blois about 1169-1170. Particularly, after a general presentation of the comedy and a critical revue of the studies and the editions, the dissertation looks at the suggestions of Terence, Vergil, Horace, Ovid, Statius, the *Aegritudo Perdicae*, Maximian, Boethius, Hildebert of Lavardin, some elegiac comedies of XIIth century (Vitalis of Blois' *Geta* and *Aulularia*, *Pamphilus*, Arnulf of Orléans' *Lidia*) and the "oriental" novellistic tradition (*Mischle Sendebare*).